This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 186 469

Robert Petsch

Deutsche Dramaturgie

I. Band:

Von Lessing bis Hebbel

Paul Hartung · Verlag · Hamburg
1921

SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

II F16

Robert Petsch

Deutsche Dramaturgie

UNIV. OF
CALIFORNIA

I. Von Lessing bis Hebbel

Zweite, neubearbeitete Auflage

Paul Hartung · Verlag · Hamburg · 1921

Alle Rechte, besonders die der Übersetzung, vorbehalten.
Copyright 1921 by Paul Hartung, Verlag, Hamburg.

Druck von der Druckerei-Gesellschaft Hartung & Co. m. b. H.
Hamburg.

PN 1631
P45
1921

Inhalt.

Seite

Einleitung ... V

G. E. Lessing ... 1

Sturm und Drang.

H. W. v. Gerstenberg ... 14
J. G. Herder ... 15
Der junge Goethe ... 19
J. M. R. Lenz ... 21
G. A. Bürger ... 24
Der junge Schiller ... 25

Klassische und klassizistische Ästhetik.

Chr. M. Wieland ... 28
Schiller ... 30
Goethe und Schiller ... 36
Schiller ... 39
Herder ... 43
Goethe ... 47
Heinrich Joseph von Collin ... 48

Das Zeitalter der Romantik.

Friedrich Schlegel ... 52
F. L. v. Hardenberg, genannt Novalis ... 56
Jean Paul Friedrich Richter ... 56
F. W. J. v. Schelling ... 61
A. W. Schlegel ... 68
K. W. F. Solger ... 75
Ludwig Tieck ... 78
Arthur Schopenhauer ... 81
Franz Grillparzer ... 86

479037

Seite

Graf Auguſt von Platen 91
K. L. Immermann 92
G. W. F. Hegel 93

Das junge Deutſchland.

Th. D. Grabbe 100
Ludwig Börne 101
Heine 104
Georg Büchner 115
Aus den Halliſchen Jahrbüchern 116
Karl Gutzkow 119
Heinrich Laube 122

Hebbel und ſeine Zeit.

Friedrich Hebbel 125
Richard Wagner 139
Otto Ludwig 151

Anmerkungen 164

Einleitung.

Die große Zeit des deutſchen Geiſteslebens, der die nachfolgenden Auszüge angehören[1], hat den vornehmſten, künſtleriſchen Ausdruck ihres Weſens und Strebens in dramatiſchen Dichtungen gefunden, von „Minna von Barnhelm“, „Götz von Berlichingen“ und den „Räubern“ bis hin zu den Bühnenwerken von Hebbel, Otto Ludwig und Richard Wagner. Tatſächlich war der „Deutſche Idealismus“ ſo gut dramatiſch wie das Eliſabethaniſche England oder die Entfaltung des franzöſiſchen Abſolutismus; nur war er es auf andere Weiſe. Die höchſte Blüte der geiſtigen Kultur fällt hier mit einem offenkundigen politiſchen und wirtſchaftlichen Niedergange zuſammen; hier ringt keine trotzige Menſchenkraft mit der ganzen, zugleich erſchreckenden und lockenden Breite der Wirklichkeit, hier drängt keine menſchliche Leidenſchaft gegen eherne Schranken der Macht oder der Konvention. Und doch — Ringen und Kämpfen, quälende Fragen und heftige Auseinanderſetzungen überall! Es geht ums Ganze, um die großen Fragen der Perſönlichkeit, ihrer Weſenheit und ihres Rechtes, ihrer Lebens- und ihrer Ausdrucksformen. Klima und Geſchichte, Blutmiſchung und Einflüſſe von draußen her haben die dramatiſche Anlage, die dem deutſchen Geiſte von jeher in beſonderem Maße geeignet haben muß, gewaltig aufgetrieben: den Widerſtreit zwiſchen einer hinreißenden Lebenskraft, die alle Schranken durchbrechen und die ganze Fülle der Schöpfung mit Farben und Formen, mit Licht und Schatten, mit Wohl und Wehe in ſich hineinreißen möchte — und die tiefe, unſtillbare Sehnſucht nach der Formung dieſer Fülle durch das Ich, nach der innerlichen Widerſpiegelung der Allwelt in einer Seele, die ſich in ſeliger Schau ihrer Ganzheit und Einheit freuen darf. Welt und Ich, Fülle und Einheit, Freiheit und Form — alle dieſe ſich wieder mannigfach veräſtelnden und verfeinernden

Tendenzen, dieſe ſich ewig berührenden und überſchneidenden Gegenſätze ſpiegeln ſich in dem vollendetſten Ausdrucksmittel der Zeit, im Drama, und klingen wieder in ihrer Dramaturgie, die nicht wenig zur Aufklärung dieſes Geſchlechts über ſich ſelber beigetragen hat.

Durch die ganze Zeit hindurch lebt und erſcheint in immer wechſelnden Formen jene Gewißheit, für die Lotze nachher die ſchlagende Formel gefunden hat: „Die Welt iſt nicht bloß eine Tatſache, ſie hat auch einen Sinn.“ Aber wie dieſen Sinn erfaſſen? Wie dem unendlichen Weltgeiſt mit dem beſchränkten Menſchengeiſte beikommen? Die Frageſtellung bedeutet ſchon eine halbe Antwort. Unbefriedigend bleibt die reine Verſtandesarbeit, die ſeit den Tagen der Scholaſtik auf religiöſem, und ſeit der Renaiſſance, wie im Altertum, auf weltlichem Gebiete geleiſtet wurde: die Fackel der Aufklärung mag das ganze Reich der Erſcheinung durchleuchten, wenn nicht heut, dann vielleicht morgen oder an einem kommenden Tage — damit iſt über die Abgründe des Daſeins noch gar nichts geſagt, nichts über das, was aus den dunklen Tiefen unſeres Ich an überwallendem, unfaßbarem Leben empordrängt. Die geheimſten Quellen und die letzten Zuſammenhänge alles Seienden können nicht erforſcht, ſie können nur erlebt werden, erlebt mit der vollen Hingabe des reinen Gefühls mit der ekſtatiſchen Verſenkung in das „Unerfahrbare“ oder in der ſymboliſchen Auffaſſung des echten Künſtlers, des gottverwandten Genies, das in allem Vergänglichen nur ein Gleichnis des Ewigen ſieht. U. a. haben die Deutſchen wie kein anderes Volk des Weſtens die alte myſtiſche Lehre immer von neuem aufgenommen und vertiefend durchdacht, wonach die Gottheit ſich in der Schöpfung ſelbſt entzweite und nun auf Wiedervereinigung des Getrennten harrt — auf eine Erlöſung, die nur das Geſchaffene ſelbſt vollziehen kann, indem der Menſch, das höchſte der Geſchöpfe, ſich ſeines Urſprungs entſinnt und mit vollem Bewußtſein zu ihm zurückſtrebt. Wir werden dieſe tragiſche, d. h. zugleich peſſimiſtiſche und optimiſtiſche Auffaſſung des großen

Weltdramas bis zu Hebbel immer wieder durchklingen hören. Im Anfang unſerer Epoche meldet ſich der „myſtiſche“ Geiſt (im weiteren Sinne) freilich nur zaghaft und in engen Formen, in der Geiſtesrichtung des Pietismus; er bekämpft und erweicht endlich doch die ſtarre orthodoxe Scholaſtik der Zeit und öffnet dem aufgeklärten Geſchlecht den Blick in die Tiefe der Seele und des Weltalls. Er hat den Boden bereitet für jene Strömungen des ausländiſchen, vor allem des engliſchen Denkens, die auf das Irrationale in Welt und Menſchenſeele als Welterklärungsgrund zurückgriffen, und denen ſich das neu erwachende Bürgertum in Deutſchland bereitwillig erſchloß. Verlockend genug klang nach ſoviel geiſtiger Bevormundung und klöſterlicher Abgeſchloſſenheit der Ruf in die weite Welt draußen und in die geheimnisvollen Gründe des Innern, in das unüberſehbare und unentwirrbare Getriebe der wirklichen, jeder Berechnung und Klaſſifizierung ſpottenden Vorgänge, die in ihrer Geſamtheit doch erſt das „Leben“ ausmachten.

Die nächſte Folge war eine beängſtigende Spannung zwiſchen dem, was der Augenſchein und die äußere Erfahrung den Menſchen lehrt und dem, was ſein Glaube verlangt, worin ſeine Selbſtachtung verankert iſt, wohin ſein Gewiſſen ihn weiſt: Iſt die Welt trotz aller Not und Qual, trotz aller Übel und Gebrechen noch vollkommen zu nennen, was doch auch der Rationalismus immer wieder zu erweiſen verſucht hatte? Leibniz, der die ganze Gedankenfülle der Aufklärung in ſich aufnimmt, umſchmelzt und überwindet, gibt aus der Tiefe ſeines Erlebens heraus eine Antwort, die allen Zweifeln gerecht zu werden verſucht; er vermag die heftigen Kämpfe um die Weltanſchauung nicht zu ſchlichten, aber er rückt ſie unter die höchſten Geſichtspunkte und ruft jeden einzelnen auf, ſie für ſeine Perſon aufs neue durchzufechten; ohne ſelber künſtleriſch veranlagt zu ſein, bereitet er die ſchaffende und die genießende Phantaſie zur Bearbeitung des Weltbildes im Großen vor. Durch die Äſthetik und auch durch die Dramaturgie des ganzen Zeitraumes wirken die

Anregungen nach, die er gegeben hat. Er ſtellt einer mechaniſchen Auffaſſung der Naturvorgänge und der Regungen der Menſchenſeele eine andere entgegen, die von der ſchöpferiſchen Kraft der Seele ausgeht. Und ſeine phantaſtiſche Lehre von den „Monaden", von den vorſtellenden und ſtrebenden Krafteinheiten, aus denen ſich das Weltganze aufbaut, und deren höchſte, uns zugängliche Erſcheinungsform die das Weltall in ſchöner Einheit widerſpiegelnde und darſtellende Seele des hohen Menſchen iſt — wie mußte ſie den äſthetiſchen Menſchen und vor allem den Künſtler anziehen! Vor dem Blick des überlegenen Geiſtes verſchwindet, was wir Übel nennen, oder es wirkt etwa wie der Schatten, der die Lichter und Farben in einem Gemälde nur um ſo kräftiger hervorhebt. Wo immer wir ſo die Ordnung in der ſcheinbaren Unordnung, die höhere Einheit in der bunten, verwirrenden und doch feſſelnden Mannigfaltigkeit der Welt wahrnehmen, da werden wir uns unſerer eigenen Beſtimmung zur Vollkommenheit, zur Einheit und Ganzheit bewußt und fühlen uns dadurch emporgehoben; indem wir die Größe und Einheit der Welt anſchauen, genießen wir ſie, empfinden wir ſie als „ſchön". Kraft, Vollkommenheit, Ordnung und Schönheit ſind „aneinander verbunden". „Je größer die Kraft iſt, deſto mehr zeigt ſich dabei Viel aus Einem und in Einem, indem Eines Viele außer ſich regieret und in ſich vorbildet[3]." Wie ſtark mußten dieſe Sätze nachwirken, als ein Geſchlecht aufwuchs, das ſie lebend verarbeiten konnte! Verarbeiten auch im Sinne einer Ausdruckskunſt, im Dienſte heiß und ſtark den Trank des Lebens genießender Menſchen! Ihnen war nicht geholfen mit dem Hinweis auf eine Welt des unverbrüchlichen Naturgeſetzes und der ſtrengen mathematiſchen Ordnung; um ſo williger gaben ſie ſich dem Genuſſe der großen „Harmonie" der Welt hin, der ihrer letzten Sehnſucht antwortete, dem tiefem Verlangen nach Form inmitten der Fülle! — Einſchmeichelnder und gefälliger, mit der weltmänniſchen Grazie des engliſchen Adels ſeiner Zeit und zugleich mit der geheimnisvollen Geſte des neuplatoniſchen

Philoſophen und Propheten predigte der Graf Shaftesbury dieſe Harmonie der Welt und der Seele, und ſeine Gedanken, ſeine eindrucksvollen Schilderungen von Naturſchönheiten und Kunſtwerken, ſeine ſtimmungsſchweren Symbole haben die Wege bereiten helfen, auf denen der Deutſche des 18. Jahrhunderts in die Gedankenwelt des reichſten und fruchtbarſten Kopfes der vorkantiſchen Zeit eindringen lernte. Die Kunſt aber übernahm hier die Rolle der Weltdeuterin, die ſie bis zu Hebbel immer wieder in Anſpruch genommen hat[8].

Sie ſuchte auch dem Menſchen und der Menſchheit die Wege zu weiſen oder doch zu erleuchten; die dunklen Wege zwiſchen Pflicht und Neigung, zwiſchen Freiheit und Zwang, zwiſchen dem, was der lichte Geiſt ſich ſelbſt als Ziel beſtimmt und jenen furchtbaren Gewalten, die aus der geheimnisvollen Tiefe ſeines Innern, aus der ungeheuren Maſſe der „kleinen, dunkeln Vorſtellungen“ (nach Leibniz) ununterbrochen aufſteigen und deren er ſich nur durch die klärende Arbeit der Vernunft erwehren kann. Freilich was er an Form gewinnt, büßt er an Fülle des Lebens ein, und die Freiheit des Willens bezahlt er mit dem Verluſte ſeiner natürlichen Ungebrochenheit; aber der „Sündenfall“ muß kommen, damit die Welt ihren Zweck erfüllen kann, und dieſer Zweck iſt die Schaffung freier, ſich ſelbſt beſtimmender, ſich ſelbſt überwindender Weſen. Wir fühlen, wie bei allem Stolz auf die eigene Beſtimmung und Würde die tragiſchen Noten mit durchklingen, und wir werden hören, wie die Lehre vom ernſten Drama immer wieder die alten, quälenden Lebensfragen und Weltprobleme wälzt. Aber wie im einzelnen Menſchen die dunklen Gewalten der Leidenſchaft und der Pflichtgedanke mit einander ſtreiten, ſo ſcheinen zwei große Strömungen den Ozean des Völkerlebens zu durchfluten, die ihre Wogen noch nie vereinigt haben; die eine geht aus von dem Hügel von Golgatha, die andere von der ſonnigen Welt von Athen, wie das Jahrhundert ſie ſich dachte — werden ſie in Ewigkeit getrennt bleiben und einander zu verdrängen ſuchen? Uralte

Weisheit der „Joachimiten“ des Mittelalters, religiöse Phantasien von einem neuen Evangelium, von dem auch Lessing träumte, gehen über in geschichtsphilosophische Träumereien von einem „dritten Reiche“, in dem die Menschheit nach der sinnlichen Seite erblühen und zugleich nach der sittlichen erstarken soll[4]. Bis hin zu Richard Wagner hören wir immer wieder die Klage über den ewigen Gegensatz zwischen Wartburg und Venusberg; seine Sehnsucht nach dem neuen Heiland, der Jesus und Apollon zugleich ist[5], oder Heines Ideal der Verschmelzung von Hellenentum und Nazarenertum[6] weist hinüber in eine spätere Zeit, auf Ibsens Zukunftsbild in „Kaiser und Galiläer“[7], das der nordische Recke auch in seinen politischen Reden so gern verfochten hat. Solches Wunschbild kann einen versöhnenden Schimmer auch in die Tragödie werfen, die das volle Elend des Daseins vor uns entfaltet. Andre erklärten das „Vergnügen an tragischen Gegenständen“ aus der Freude des Menschen an der Erhöhung seiner Persönlichkeit — sei es im Schauen großer Weltzusammenhänge (nach Leibniz), sei es einfach im Zustande der Erregung, wie es der Franzose Dubos mehr physiologisch erklärt hatte[8].

Übrigens wurden Gedanken, wie der vom „Dritten Reich“, auch nach der formalen Seite fruchtbar für die Kunstlehre des 18. Jahrhunderts. Verriet schon jenes Wunschbild eine gewisse Unfähigkeit dieses Geschlechts, ein neues Menschheitsziel und einen neuen Lebensstil ganz aus sich heraus zu erzeugen, so machte sich ein ähnlicher Mangel auf rein ästhetischem Gebiete geltend und gerade bei dem deutschen Menschen der Zeit. Man fand für jene großen Welt- und Lebensfragen, wie sie sich in herzzerreißenden Zweifeln und aufreibenden Kämpfen äußerten, die einzig gemäßen Darstellungsformen nicht. Daß größte künstlerische Genie wäre hier nicht in der glücklichen Lage des Aischylos gewesen, dessen nervige Faust aus den bereitliegenden Blöcken verschiedenster künstlerischer Betätigung den kühnen Bau der griechischen Tragödie zusammenfügte, noch

auch in der des Shakeſpeare, der einer ganz volkstümlichen Kunſt die Anregungen und Leiſtungen fremder Kultur dienſtbar machen, anpaſſen und einſchmelzen konnte. Die freiſtrömende deutſche Zeugungskraft auf geiſtigem Gebiete war längſt in das enge Bett des Wiſſens gepreßt worden und der deutſche Künſtler haſchte nun, ſtatt ſich auf die eigenen Füße zu ſtellen, immer wieder nach neuen Muſtern; Glücks genug, wenn er dann wenigſtens die fremden Vorbilder und ferner die fremden Kunſtrichter aus ſich heraus „richtig“ zu deuten, d. h. ſein eignes Schauen und Fühlen in ſie hineinzulegen wußte! Auf Schleichwegen ſuchte der Deutſche ſeinem Kunſtideal nahezukommen, ſein eignes Drama aufzubauen und zu begründen. Kaum hatte man die Herrſchaft der Franzoſen überwunden, ſo entbrannte, ähnlich der franzöſiſchen Querelle des anciens et des modernes, bei uns der Streit über die Griechen und die Engländer; er wurde mit Heftigkeit geführt, denn es handelte ſich um ſchwerwiegende künſtleriſche Fragen, gleichviel, ob die Auffaſſung der einzelnen Kämpfer von Sophokles und von Shakeſpeare richtig oder falſch war. Ob die tragiſche Wirkung mehr vom Schickſal abhängen oder durch den Willen des Menſchen bedingt ſein ſolle; ob die Kunſt auf geſchloſſene oder auf freiere Formen ausgehe; ob ſie die Tatſachen zuſammendrängen und nachträglich das Gewebe vor uns auflöſen, oder die Handlung am Faden der Geſchichte vor uns abwickeln müſſe; ob Proſa, ob Vers, ob reine Stimmung oder Miſchung von Komik und Tragik — das alles kommt hier zur Verhandlung. Dabei zeigt ſich, daß der Deutſche nach Anlage und Erziehung Verſtändnis und eine gewiſſe Neigung hat, für die „antikiſche“ wie für die „engliſche“ (heut würde man ſagen: „gotiſche“) Kunſtrichtung. Kein Wunder, daß immer wieder ſeit den Tagen Goethes und Schillers der Gedanke an einen Ausgleich beider Stilgattungen auftaucht, an eine Syntheſe, über der Heinrich von Kleiſt während des Ringens um ſeinen Guiskard faſt den Verſtand verloren hat — weil ſie letzten Endes ein Ding der Unmöglichkeit iſt.

Aber der Ruf nach Syntheſe ertönt auch in anderer Hinſicht. Es liegt dieſer Zeit ſo im Blute, die Gegenſätze zu verſöhnen und aus ihnen ein höheres, Drittes zu bilden — lange vor Hegels Verſuch, das Widerſtreitende jeweils in einer neuen Bildung „aufzuheben“! So ſucht man die Dichtungsgattungen auf einander zu beziehen und entweder einen Ausgleich zwiſchen der Lyrik und den von Schiller ſo genannten „pragmatiſchen“ Gattungen herzuſtellen oder aber im Drama die Wirkungen der Lyrik und des Epos zu vereinen; man möchte zugleich „naiv“ und „ſentimentaliſch“ oder, wie man ſpäter ſagte, „romantiſch“ dichten, und weiterhin geht durch die ganze Zeit hindurch immer wieder die tiefe Sehnſucht nach einem Geſamtkunſtwerk, die dann in Wagner ihre Erfüllung zu finden ſchien: natürlich nur inſofern, als hier ein Großer das ihm gemäße Kunſtwerk ſchuf, ähnlich der gigantiſchen Tat des Aiſchylos.

Eine letzte Gruppe von Fragen ſei noch erwähnt, die mit der Stellung der Kunſt und des Dramas im geiſtigen Gefüge des Zeitalters zuſammenhängt: das Verhältnis der Bühne zu Wiſſenſchaft, Religion und Ethik. Freilich von dem Kampf um die „Moralität der Schaubühne“ hören wir nicht mehr viel; im ganzen ward nun doch die „weltliche Kanzel“ anerkannt, die eine tiefere Auffaſſung des Lebens vermittelte; eine freier geartete Religion konnte ihrer kaum entbehren und um ein engherziges Pfaffentum kümmerten ſich die Verfechter des „Deutſchen Idealismus“ nicht. Viel brennender war die Frage nach der politiſchen und ſozialen Bedeutung des Theaters. Die Erörterungen über das Stoffgebiet des Dramas griffen in das Gebiet der hiſtoriſchen Wiſſenſchaft hinein, und das Theater leiſtete einer tieferen Geſchichtsauffaſſung Vorſchub; mochte dieſe auch wohl ins Blaue hinein „konſtruieren“, ſie räumte einmal mit der öden Tatſächlichkeit der annaliſtiſchen Geſchichtserzählung und mit dem dürren Pragmatismus der Aufklärung auf, den der junge Goethe in dem erſten Geſpräch Fauſts mit dem Famulus Wagner ſo ſcharf gegeißelt hatte. Eine lebendige

Geſchichtsbetrachtung aber führte den Menſchengeiſt auf ſeine politiſchen Urbedürfniſſe zurück. Wir fühlen es dieſen Blättern ab, wie der Übergang vom Weltbürgertum zum Nationalbewußtſein auch das Drama beeinflußte und wie die Dramaturgen, oft ohne es zu ahnen, mit ihren Erörterungen über das politiſche, das deutſche Drama den Nationalgedanken befruchtet haben. Auch hier bringt Richard Wagner eine Erfüllung mit dem warmen vaterländiſchen Geiſte, der den Schluß der „Meiſterſinger“ durchweht oder der aus der Königshandlung des „Lohengrin“ zu uns ſpricht. Auch hier erfaßt Hebbel in der „Agnes Bernauer“ den Staatsgedanken bis in ſeine tiefſte Verwurzelung im Menſchen, wie vor ihm nur Heinrich von Kleiſt[9]. Aber wie weit iſt der Weg bis dahin von Gottſched, der bei aller Deutſchheit noch im Banne der Franzoſen blieb, und von Bodmer, der ſich zuerſt für ein „politiſches“ Trauerſpiel bei den Deutſchen einſetzte.

Wir verfolgen dieſen Weg in raſchem Überblick an der Hand der mitgeteilten Texte. Sie berühren wiederholt und unter den verſchiedenſten Geſichtspunkten alle die eben erwähnten Probleme; nur die Bühnenfragen im engern Sinne kommen mehr gelegentlich und nebenher zur Sprache. Das Theater als ſolches hat in der Zeit des Deutſchen Idealismus bei uns nicht entfernt jene Kulturbedeutung gehabt, wie in Spanien, England oder Frankreich, und die dramatiſchen Meiſterwerke unſerer Klaſſiker ſind unter einem gewiſſen Widerſpruche gegen die Bühnenverhältniſſe ihrer Zeit entſtanden; darum wird in den folgenden Blättern ſo gut wie ganz übergangen, was zwiſchen Leſſing und Hebbel über praktiſche Bühnenreform geſagt worden iſt; es mag nach Umfang und Gehalt bedeutend genug ſein, aber es bleibt beſſer einer geſonderten Behandlung vorbehalten. Auch legen wir weniger Gewicht auf die äußere „Technik des Dramas“ als auf Erörterungen über das Weſen, die Ausdrucksmöglichkeiten und die Wirkungen der dramatiſchen, insbeſondere der tragiſchen Kunſt.

Bescheiden genug sind die Anfänge dieser Erwägungen. Sie weisen uns nicht auf Leibniz zurück, sondern auf die Wolffsche Schule, die seiner Lehre das Herz ausgebrochen und sein großzügiges Weltgefühl in eine engbrüstige „Weltweisheit" verwandelt hatte. Hier wurde auch das künstlerische Schaffen rein verstandesmäßig erklärt und in den Dienst der menschlichen „Glückseligkeit" gestellt. In diesem Sinne wollte eben der Leipziger Philosophieprofessor Ch. Fr. Gottsched (1701—1766) die Bühne als „weltliche Kanzel" benutzen. Aber was damals in Deutschland dramatisch hieß: die überscharfe Würze der zweiten Schlesischen Schule, die wässerig-prosaische Natürlichkeit Christian Weises und die rohe Äußerlichkeit der „Haupt- und Staatsaktionen"[10] — alles stieß ihn ab. Doch auch an dem Wunderglauben und an den lyrischen Einlagen der griechischen Tragiker mußte er Anstoß nehmen — verdammte er doch vom Standpunkt des Aufklärers die Oper in Grund und Boden! Aber geistesverwandte Kunstrichter und -lehrer glaubte er in Aristoteles und Horaz zu finden — wie er ihre Werke las. Seit den Tagen der Renaissance und zumal bei den französischen Auslegern des 17. Jahrhunderts war die „Dichtkunst" des einen und des andern „Brief an die Pisonen" längst im Sinne einer modernen dramatischen Form umgedeutet worden, die dem Zeitalter Ludwigs XIV. vorzüglich angemessen war, die aber mit den „Tragödien" des spätrömischen Rhetors Seneca mehr gemein hatte als mit irgendeinem griechischen Drama. Im Geiste der Zeit hatte man eine Anzahl von „Regeln" aufgestellt, wie die der viel umstrittenen „drei Einheiten" der Zeit, des Ortes und der Handlung, die an ihrer Stelle künstlerische Bedeutung hatten, die aber in ihrer Verallgemeinerung und Unverbrüchlichkeit nur verderblich wirken konnten[11]. Der Aufklärer wußte nichts von geschichtlichen Bedingtheiten; Gottsched pries den Deutschen rundweg Corneille und Racine als Muster an und preßte unser Drama in die Schnürbrust des französischen Regelwerkes, das er nicht etwa nur für die Beurteilung der Dichtung verwenden, sondern womit

er die Schöpfung ſelbſt befruchten wollte. Bezeichnend genug iſt ſein berüchtigtes Rezept:

„Der Poet wählet ſich einen moraliſchen Lehrſatz, den er ſeinen Zuſchauern auf eine ſinnliche Art einprägen will. Dazu erſinnt er ſich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit eines Satzes erhellet. Hiernächſt ſucht er in der Hiſtorie ſolche berühmte Leute, denen etwas ähnliches begegnet iſt: und von dieſen entlehnet er die Namen für die Perſonen ſeiner Fabel, um derſelben alſo ein Anſehen zu geben. Er erdenket ſodann alle Umſtände dazu, um die Hauptfabel recht wahrſcheinlich zu machen, und das werden die Zwiſchenfabeln, oder Epiſodia nach neuer Art, genannt. Dieſes teilet er dann in fünf Stücke ein, die ohngefähr gleich groß ſind und ordnet ſie ſo, daß natürlicherweiſe das letztere aus dem vorhergehenden fließet; bekümmert ſich aber weiter nicht, ob alles in der Hiſtorie wirklich ſo vorgegangen, oder ob alle Nebenperſonen wirklich ſo, und nicht anders geheißen haben[12].“

In dieſer Anweiſung iſt noch nichts von dem Geiſte des deutſchen Idealismus zu ſpüren. Der tragiſche Menſch gilt hier nicht als Perſönlichkeit, ſondern als „Fall“ oder als Träger einer einheitlichen, leicht überſchaubaren Handlung mit ſittlicher Spitze[13]. Nicht viel beſſer ſtand es mit der Auffaſſung des Kunſtwerkes bei Gottſcheds Gegnern in der Schweiz. Auch ſie waren in der Theorie noch ſtramme Rationaliſten und ſtanden unter dem Einfluſſe der älteren Nachahmungslehre[14]. Aber mit dem ſtärkeren Lebensgefühl, das in der Schweizer Dichtung nach Ausſprache drängte, zog doch ein freierer Geiſt in die Kunſtbetrachtung ein. J. J. Bodmer (1696—1783) wollte mit ſeinen politiſchen Schauſpielen den Bürgerſinn ſeiner Schweizer entflammen[15]. Und die Landsleute eines Zwingli fühlten ſich auch durch das religiöſe Pathos und durch die mythenbildende Phantaſie eines Milton kräftig erregt und innerlich erhoben. So ließen ſie ſich denn doch ſchon von der neueren, irrationaliſtiſchen Richtung beſtimmen; die Freude an der ſtarken, wenn auch an ſich traurigen „Bewegung“ der Seele konnten ſie mit Dubos gar

wohl als den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden gelten laſſen. Wie weit die reichlich altmodiſchen „Reflexionen“ des franzöſiſchen Jeſuiten auf die Schweizer Äſthetiker gewirkt haben, ſteht dahin. Die wahre Befreiung der Kunſt brachte jedenfalls erſt die Bekanntſchaft mit Shakeſpeare[16]. Ihn fand man bei Addiſon, dem Anwalt Miltons, und allenthalben in der engliſchen Äſthetik des 18. Jahrhunderts als Originalgenie geprieſen, wenn auch der Rationalismus ſich ſtets beeilte, auf die bedauerlichen Spuren eines rohen Zeitalters in ſeinen Dramen warnend oder entſchuldigend hinzuweiſen. In England hatte auch Voltaire mit Shakeſpeare Bekanntſchaft gemacht und ſich dem Eindruck ſeiner Lebensfülle nicht entziehen können. Vergeblich wagte er freilich den Verſuch, den neuen Geiſt in die alten Schläuche zu füllen; als er ſchließlich merkte, wie das durchaus unrationaliſtiſche Kunſtprinzip Shakeſpeares die klaſſiziſtiſche Dichtung ernſthaft bedrohte, zog er mit der äußerſten Verbitterung gegen den „beſoffenen Wilden“ zu Felde, dem doch ſeine eigene Dramatik ſo manche Anregung verdankte. Als aber 1741 K. W. v. Borck den „Julius Cäſar“ in deutſche — Alexandriner zu übertragen wagte, da fiel Gottſched mit ſchwerem Geſchütz über das Werk her, deſſen Dichter bei ſeinen Gegnern Lob geerntet hatte: „Die elendeſte Haupt- und Staatsaktion unter gemeinen Komödianten iſt kaum ſo voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schaubühne und geſunden Vernunft“, wetterte er[17]. Um ſo kräftiger trat ſein begabteſter Schüler, Johann Elias Schlegel (1718—1749) für Shakeſpeares unerreichbare Menſchendarſtellung ein; aber auch er kam über die Kunſtauffaſſung der Aufklärung nicht hinaus: „Ein Poet, der Trauerſpiele ſchreibt, tut es, um in ſeinen Zuſchauern edle Regungen und Leidenſchaften vermittels der Nachahmung zu erwecken und alles, was dieſes hindert, iſt ein Fehler, es mag ſo gut nachgeahmt ſein, als es will“[18].

Erſt Leſſing war durch Anlage und Schickſale beſſer befähigt, den wiſſenſchaftlichen und ſittlichen Ernſt des alten mit der reinen

Sinnlichkeit und Weltoffenheit des jungen Geschlechts zu verschmelzen und eine neue Lebensform von einer bis dahin unerhörten Klarheit, Geschmeidigkeit und Kraft aus sich zu erzeugen. Hier wird das Kunstwerk zum ersten Male wieder zum Ausdruck seelischer Entwicklungen, Kämpfe und Strebungen gemacht, und die Gesetze seines Baues werden als notwendige Voraussetzungen seiner Wirkung behandelt. Lessings Lustspiel geht nicht mehr auf das Lächerliche menschlicher Torheiten, sondern auf jene Fälle aus, wo Schrullen und Vorurteile das Lebensglück ihres Trägers und seiner Umgebung gefährden; sein Trauerspiel wagt sich an ungewöhnliche Gestalten wie Mellefont und weiß für diesen Schwächling wie für die Machtweiber vom Schlage der Marwood und Orsina unsere Teilnahme wachzurufen. „Ich bin ein Mensch und weine und lache gern" darf der Dichter des „Philotas" von sich selbst sagen. Freilich, der Dramaturg kommt um die sittlichen „Zwecke" der Kunst noch nicht herum, aber Lessings Moralismus ist weicher als der seiner Vorgänger. Das Drama soll nicht zur Bewunderung erziehen, es soll rühren; nicht der tadellose, sondern der mitleidigste ist der beste Mensch. Curtius' Übersetzung der Poetik des Aristoteles legte ihm eine eigenartige Wiedergabe der griechischen Lehre von der tragischen Reinigung nahe und damit eine Auffassung des Trauerspiels, die anderthalb Jahrhunderte früher der Niederländer Daniel Heinsius vertreten hatte[19]; nun erwies sie sich als einigendes Band für Dubos' Bewegungslehre und die schmelzende Humanität der Empfindsamen. Wenn das Unglück eines Fremden auf der Bühne wieder und wieder uns lebhaft rührt, so wird das wohlabgemessene Mitleiden zu einer Fertigkeit unserer Seele. In diesem Sinne gestaltete Lessing das Schicksal der „Sara Sampson" und verteidigte in lebhaftem Meinungsaustausch mit Moses Mendelssohn und Nicolai seine pathetisch-schmelzende Auffassung der Tragödie gegen die heroisch-erhebende[20]. Bei ihm regt sich zum ersten Male in Deutschland (wie vorher in Frankreich bei Dubos) so etwas wie ein Bewußtsein von der Bedingtheit des Stils durch Rasse und Klima: er verteidigt

Shakeſpeare gegen Gottſcheds verſtändnisloſe Kritik als denjenigen Dramatiker, der auf germaniſche Gemüter am ſtärkſten wirke. Weiterhin aber wird ihm der große Brite zum Vertreter einer Kunſt, die ohne Regeln und doch nach ſo ſtrenger Geſetzmäßigkeit arbeitet, wie die Natur; er iſt das Genie, an deſſen Wirken man die Geſetze der Kunſt ſtudieren kann, wie die verborgenen Geheimniſſe der Weltregierung und des Menſchenlebens. Leſſings Geniebegriff hängt eng mit demjenigen des Grafen Shaftesbury zuſammen, der in dem Künſtler einen Schöpfer zweiten Grades ſah: „Er iſt ein wahrer Prometheus unter Jupiter. Gleich jenem oberſten Künſtler oder der allgemeinen bildenden Natur formt er ein Ganzes, wohl zuſammenhängend und in ſich ſelbſt wohl abgemeſſen, mit richtiger Anordnung und Zuſammenfügung ſeiner Teile. Er bezeichnet das Gebiet jeder Leidenſchaft und kennt genau jeder derſelben Ton und Maß, wodurch er ſie mit Richtigkeit ſchildert; er zeichnet das Erhabene der Empfindung und der Handlung und unterſcheidet das Schöne von dem Häßlichen, das Liebenswürdige von dem Verächtlichen[21]“.

Solches vermag natürlich nur eine innerlich ausgeglichene harmoniſche Seele zu leiſten; alles hängt von der Perſönlichkeit des Genies ab, die ſich vorwiegend inſtinktiv in ſeinen Schöpfungen auswirkt. Leſſing ahnt wohl etwas von der neuplatoniſchen Myſtik des engliſchen Philoſophen, er iſt berührt von dem Pathos der „Theodizee“ Leibnizens, er ſteht bewundernd vor der kleinen Welt eines Shakeſpeareiſchen Dramas; aber in ſeiner Theorie nimmt ſich doch alles wieder recht rationaliſtiſch aus, und das Werk des Künſtlers ſoll auch vor dem Metaphyſiker, dem Logiker und — dem Moralphiloſophen beſtehen. So wird ihm „Othello“ zum vollſtändigen Lehrgebäude der Eiferſucht, das natürlich ſeinerſeits durch die Erregung von Furcht und Mitleid an der Beſſerung des Zuſchauers mitarbeiten ſoll.

Das Weſen des genialen Schaffens ſieht er eben doch noch nicht in dem ahnungsvollen Eindringen in die Tiefen des Seins, in dem Zuſammenſchauen gärender Fülle zur lebensvollen Einheit,

sondern in der fast unbewußt, d. h. ohne Hilfe der Kritik sich vollziehenden Ordnung des Materials zu einem ursächlich wohlgefügten und sittlich unanfechtbaren Gesamtbilde, das den Glauben an eine göttliche Weltordnung stärken soll[22]. So ist seine ganze Kunstlehre letzten Endes beherrscht von den Gedanken der „Theodizee", die selbst ästhetischer Stützen bedarf, aber die Kunst nicht frei und selbständig machen kann.

Gerade an Shakespeare aber sollte sich die literarische Jugend Deutschlands, wie vor ihr die englische Kritik, zu einer tieferen und freieren Auffassung des Genies und des künstlerischen Verhaltens überhaupt durchringen; auf Shakespeare beriefen sich freilich auch zuchtlose Halbtalente und ihre Beschützer, deren Treiben den reifen Dramaturgen von Hamburg gegen das neue Geschlecht überhaupt verbittern mußte. Doch bahnte sich bei den „Stürmern und Drängern" Großes an. Nur war man sich noch nicht recht klar über die eigenen Ziele, nur machte sich der Drang nach „Freiheit", nach „Natur", nach „Originalität" und „Individualität" im Drama der Zeit etwas spießbürgerlich geltend in einer Gesellschaftskritik, die eher an Diderot und Mercier als an Rousseau erinnerte, und selbst der „Götz" hatte seine Stärke mehr in der Verneinung. Dennoch zeigte sich bald, wo man hinaus wollte: nicht auf Belehrung der Massen, sondern auf den Ausdruck der eigenen Persönlichkeit, nicht auf das Allgemeine, sondern auf das Einzigartige, nicht auf lückenlose Darstellung weiter Zusammenhänge, sondern auf die das Gefühl unmittelbar überzeugende Gestaltung des Bedeutsamen, des Kraftvollen, des Überragenden. Weder der kalt-mechanisch zergliederten noch der erbaulich-teleologisch betrachteten Natur galt die begeisterte Hingabe dieser Jugend, sondern der geheimnisvoll schaffenden Allmutter, aus derem Schoße Leben in tausend und aber tausend wechselnden Gestalten emporbringt, gerade wie aus der Einbildungskraft des Genies: jedes eine kleine Welt für sich, auch dem Nächstverwandten nicht zu vergleichen. Noch nicht klar und scharf erfaßt, tritt doch schon der neue Leitbegriff des

„Organiſchen“ hervor, auf den eine ganz neue Auffaſſung der Kunſt und vor allem des „Stils“ ſich gründen ſollte.

Unſicheren Schrittes bewegt ſich H. W. v. Gerſtenberg (1737 bis 1823) noch auf dem neuen Boden. Bemüht er ſich doch, zu zeigen, daß auch Shakeſpeare ſehr wohl den „Regeln“ entſprechen kann. Aber er verwahrt ſich kräftig gegen die nörgelnden Anmerkungen, mit denen Wieland ſeine Shakeſpeare-Überſetzung verunziert hatte, ſucht den feineren Abſchattungen in der Stimmung des engliſchen Dramas gerecht zu werden und gibt lieber den Begriff der Tragödie preis, um nur dieſe unmittelbar ergreifenden „Abbildungen der ſittlichen Natur“ zu retten. Auch die allenthalben an dem Dichter des „Othello“ bewunderte „Erregung der Leidenſchaften“ ordnet er jener höheren Abſicht unter, der „Zeichnung der Sitten, der ſorgfältigen und treuen Nachahmung wahrer und erdichteter Charakter, dem kühnen und leicht entworfnen Bild des idealiſchen und animaliſchen Lebens“[23]. So ſtößt er von der Beobachtung der „Wirkung“ ſchon auf das Zentrum des künſtleriſchen Schaffens vor, ſucht auch in den „Hiſtorien“ eine höhere Einheit der Geſtaltung nachzuweiſen und bereitet damit auf deutſchem Boden einem geſchichtlichen Drama größeren Wurfes den Weg.

Auch der junge Herder ſieht in der Geſchichte die reichſte Quelle tragiſcher Stoffe und redet einem vaterländiſchen Drama das Wort; doch ſoll die deutſche Hiſtorie weder „patriotiſch“ noch ſonſt politiſch wirken, ſondern einfach menſchlich intereſſieren, wozu natürlich der vertraute Stoff das Seine tun kann. Freilich warnt er in den „Fragmenten“ noch vor der allzu treuen Nachbildung der engliſchen Muſter mit ihrer verwirrenden Handlungsfülle auf der deutſchen Bühne. Aber in der Straßburger Zeit lebt er ſich mit Goethe in die eigne Welt des engliſchen Dramas gründlich ein und feiert dann Shakeſpeare als den „Bruder des Sophokles“. Der Lebensſtimmung der Renaiſſance kam der Schüler Hamanns und Shaftesburys näher als ſeine Vorgänger und Nachbarn. Natur, Geſchichte und Menſchenleben

sind ihm Offenbarungen des göttlichen Schöpferwillens, der sich allenthalben in einem gärenden Gegen- und Ineinander lebendiger Kräfte auswirkt und der durch Kampf und Vernichtung hindurch die Entwicklung der Welt zum Kosmos leitet. Und wie im Weltall draußen die „Kontrarietät" der Kräfte für die Erhaltung und Gestaltung des Lebens bürgt, so ringen im Innern des Menschen, in der menschlichen Gesellschaft und ihrer Geschichte die Gegensätze mit einander, bis jeweils ein Ausgleichsstadium, ein „Maximum" erreicht wird, wie in Athen oder in Rom; so ringt endlich die Menschheit als Ganzes nach der höchsten Vollendung in der „Humanität"[24]. Ein Shakespeare aber steht mitten in diesem „pandynamischen" Getriebe: gleichsam als der Vertraute des Weltgeistes, dessen Zeichen er zu deuten weiß. Freilich, so wenig das Genie das Weltganze bis in alle Einzelheiten jedem Spießbürger begreiflich zu machen imstande ist, so wenig kann die Welt, die der Künstler der Gottheit nachschafft, ohne unergründliche Tiefen sein. Genug, wenn seine Dramen „dunkle, kleine Symbole zum Sonnenriß einer Theodizee" bedeuten. Bewundernd schaut er dem Spiel der Kräfte zu — „wie ein Engel der Schöpfung, ein unsichtbarer himmlischer Bote der Vorsehung die Leidenschaften der Menschen gegeneinander abwog und ihre Charaktere gruppierte und sie jeden an seinen Platz in der Schöpfung setzte, und nun im Strome der Zeiten ihnen eine Schar von Gelegenheiten und Zufällen vorbeiführt, daß sie handeln, ihnen eine Menge von Umständen vorlegt, die sie bestimmen, und nun ihre Bestimmungen und Handlungen zu seinem Plane fortleitet[25]".

So wurde Herder dem „Irrationalen" in dem dramatischen Weltbilde gerecht[26] und ließ im übrigen Raum genug für recht verschiedene Auffassungen des tragischen Konfliktes. Der junge Goethe meinte den geheimnisvollen Punkt, aus dem das Leben von Shakespeares Historien sprang, in jenem ewigen Widerspruch zwischen dem Willen des Menschen und dem „notwendigen Gange des Ganzen" zu finden. Bitter genug empfand er selbst

gleich andern seiner Genossen diesen Widerspruch im Leben, davon zeugt der „Götz“ und sein Plan eines „Sokrates“, den er Herder gegenüber entwickelte. Da sollte der „philosophische Heldengeist“ dargestellt werden und ihm gegenüber „das Pharisäische Philistertum der Meliten und Anyten, die Ursache nicht, die Verhältnisse nur der Gravitation und endlichen Übergewichts der Nichtswürdigkeit[27]. Allmählich lernte Goethe doch schärfer scheiden zwischen der ausgesprochen persönlichen Bewertung und der rein künstlerischen Auffassung der Erscheinungen: niemand hat dem Gedanken Shaftesburys von den „inwärtigen Formen“ so beredten Ausdruck verliehen wie gerade er.

Viel stärker betont wieder J. M. R. Lenz (1751—1792) den Wert der Persönlichkeit in dem Künstler wie in der kleinen Welt des Dramas, die er vor uns hinstellt. „Der Schöpfer sieht auf ihn hinab, wie auf die kleinen Götter, die mit einem Funken in der Brust auf den Thronen der Erde sitzen und seinem Beispiel gemäß eine kleine Welt erhalten[28]“. Leben und Kunst gelten ihm nur als Schauplatz freier, menschlicher Kraftbetätigung. „Ein Ball anderer zu sein, ist ein trauriger, niederdrückender Gedanke, eine ewige Sklaverei, eine nur künstlichere, eine vernünftige, aber eben um dessentwillen desto elendere Tierschaft ... Guter Gott, Platz zu handeln, und wenn es ein Chaos wäre, das Du geschaffen, wüste und leer, aber Freiheit wohnte nur da und wir könnten Dir nachahmend drüber brüten, bis was herauskäme — Seligkeit! Seligkeit! Göttergefühl das![29]“

Natürlich befehdet Lenz die französischen Kunstrichter, die die „Regeln des Aristoteles bis zu einem Punkt hinausgetrieben haben, der jedem Manne von gesunder Empfindung Herzensangst verursacht“, bekämpft er vor allem die „erschreckliche, jämmerlich berühmte Bulle von den drei Einheiten[30]“. Wegen der Mischung des Komischen und des Tragischen hatten schon Wieland und Lessing das englische Drama als eine um so „natürlichere Abbildung des menschlichen Lebens“ verteidigt[31]. Schärferes Geschütz fuhr Bürger auf und ging geradeswegs auf die Verwirrung

der Gattungen aus[32]. Lenz bemühte sich wenigstens um neue Abgrenzungen. Um die Vorherrschaft des Charakters in der modernen Tragödie zu retten, überwies er die Handlung, die Aristoteles die „Seele des Dramas“ genannt hatte, dem Lustspiel als ihr eigentliches Gebiet: bei den Alten, gab er zu, sei es anders gewesen. Mit Mercier[33] deutete er das griechische Drama schlechtweg als eine Art Schicksalstragödie und brachte damit heillose Verwirrung in die Dramaturgie der Folgezeit hinein.

So wenig wie die andern Stürmer und Dränger ist Schiller in seiner Frühzeit zur Klärung über die wesentlichen Fragen des dramatischen Kunstwerkes durchgedrungen. Lessing und die Aufklärung wirken bei ihm noch nach, wenn er etwa vor der kurfürstlichen „Deutschen Gesellschaft“ in Mannheim, ganz entsprechend ihrem Arbeitsplan, die Frage behandelt, inwiefern auch wohl „die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“ werden könne[34]. Immerhin erhebt er sich rasch über eine enge Auffassung der sittlichen Wirkung zum Pathos des „Humanismus“. Gedanken Shaftesburys vereinigen sich mit Anregungen Sulzers, wenn er die Aufgabe der Kunst umschreibt: „Unsre Natur, gleich unfähig, länger im Zustande des Tiers fortzudauern, als die feineren Arbeiten des Verstandes fortzusetzen, verlangte einen mittleren Zustand, der beide widersprechenden Enden vereinigte, die harte Spannung zu sanfter Harmonie herabstimmte und den wechselsweisen Übergang eines Zustands in den andern erleichterte.“ Diese Forderung erfüllt das Theater. „In dieser künstlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg, wir werden uns selbst wiedergegeben, unsre Empfindung erwacht, heilsame Leidenschaften erschüttern unsre schlummernde Natur und treiben das Blut in frischeren Wallungen.“

So nahm auch Schiller noch in die klassische Zeit den Gedanken mit hinüber, daß die Kunst, auch die dramatische Kunst einer (freilich sehr vornehm aufgefaßten) „Glückseligkeit“ des Menschen die Wege ebnen, also letzten Endes doch dienen solle. Und vollends bei Wieland finden wir Gedankenreihen, deren

ſtrenge Durchführung das Drama wieder unter die Herrſchaft des geſunden Menſchenverſtandes gebracht haben würde. Aber gerade Wieland war es doch, der Schiller in einem wichtigen Augenblick zur vollen Klarheit über ſeine Ziele und Anſprüche als Dichter verhalf. Unter ſeinem Einfluß wurden die „Künſtler“ in dem Sinne vollendet, daß die Schönheit nicht mehr bloß als Vorſtufe der Wahrheit und Sittlichkeit, ſondern als höchſte Vollendung des menſchlichen Weſens überhaupt erſchien[35]. Echte Kunſt und reiner Schönheitsdienſt können danach erſetzen, was Religion, Wiſſenſchaft und Sittengeſetz an ihrem Teile zu geben haben. Damit war die Kunſt aus allen Feſſeln erlöſt, die ihr der Aufklärungsgeiſt hatte anlegen wollen, und immer ſchärfer wies Schiller in ſeinen ſpäteren philoſophiſchen Aufſätzen die Einmiſchung moraliſtiſcher Geſichtspunkte in äſthetiſche Fragen zurück.

Aber mit voller Klarheit hat doch erſt Goethes Freund Karl Philipp Moritz (1757—1793) die Selbſtändigkeit der Kunſt behauptet und erwieſen. Er verband, was längſt zu einander ſtrebte: Shaftesburys „Kunſtidee“, die das Weltall als gewaltiges Kunſtwerk, und das Kunſtwerk als ein Abbild des Weltalls verſtehen lehrte, und Herders dynamiſtiſche Naturauffaſſung, die immer wieder auf den Begriff des organiſchen Lebens hinwies. So unergründlich und doch klar in ſich gegründet, ſo ganz um ſeiner ſelbſt willen beſtehend und doch in große Weltzuſammenhänge verflochten wie der Organismus ſteht das Kunſtwerk vor uns. Schiller aber ging noch über Moritz hinaus, als er unter Körners Drängen nähere Fühlung mit Kant gewann und ſich zuletzt der neuen Lehre ſo gründlich bemächtigte, daß er ſich kritiſch mit ihr auseinanderſetzen konnte. Nun verband er die organiſch-dynamiſche Auffaſſung des Kunſtwerkes mit der neuen, von jeder Rückſicht auf Lohn oder „Glückſeligkeit“ freien Anſchauung des ſittlich-autonomen Menſchen. Zur Freiheit geboren, auf Selbſtbeſtimmung angelegt, genießen wir unſer reinſtes Glück, wenn wir die Naturdinge in ihrer innewohnenden

Gesetzmäßigkeit oder das Kunstwerk in seiner Geschlossenheit auf uns wirken lassen. Rein menschlich verhalten wir uns, wenn wir schlechtweg alles, was besteht oder was unsere Einbildungskraft uns vorzaubert, in dem gleichen Sinne auffassen, „als ob“ es frei wäre; wenn wir dem Seelen- und Leblosen, dem Zwangsmäßigen und Abhängigen unsere eigene Freiheit „leihen“, die sich im ästhetischen Verhalten am reinsten offenbart. „Schön“ ist ein Gegenstand nicht an sich, sondern insofern wir ihn ästhetisch auffassen — „Schönheit“ ist „Freiheit in der Erscheinung“. Nur eine hohe, ausgeglichene Menschlichkeit kann das vollendete Kunstwerk hervorbringen, aber alles ästhetische Schaffen und Genießen wirkt notwendig befreiend auf uns selbst zurück. Nicht dauernd kann freilich die „schöne Seele“ unter den Stürmen und Ansprüchen dieser Welt in ihrer edlen Harmonie verharren. Immer wieder muß sie den Kampf zwischen sinnlicher Gebundenheit und sittlicher Freiheit ausfechten; aber in dem Ringen zwischen Pflicht und Neigung äußert sie ihre moralische Würde, erscheint sie „*erhaben*“. Auf dieser Grundlage hat Schiller seine neue Lehre vom Drama und besonders von der Tragödie entwickelt, in diesem Sinne die einseitige Rührungstheorie seiner Vorgänger allmählich überwunden. Sein Drama ist die Kunstform seines sittlichen Optimismus.

Noch auf halbem Wege finden wir ihn in den beiden Aufsätzen über die Tragödie von 1791 und 1792, kurz nach der ersten Berührung mit Kant. Kräftig ringt er sich los von aller moralisierenden Enge, und doch knüpft er die ästhetische Wirkung immer an das „Moralische“ an, was hier eigentlich das Menschliche bedeutet, doch oft genug mißverstanden worden ist. Was uns über den an sich peinlichen Eindruck des tragischen Leidens hinweghilft, was ihn geradezu in eine Quelle der Lust für uns verwandelt, das ist unsere Freiheit, die sich kühn über jeden Angriff erhebt, ja, durch das Erliegen der Sinnlichkeit im Kampfe des Lebens nur gestärkt werden kann. So läßt das Drama ein Ewiges in unser alltägliches Leben hineinscheinen, sei es als dauernden

Besitz oder als erstrebenswertes Ziel. Mit der platonisierenden Richtung im „Deutschen Idealismus“ zieht Schiller zwischen der Erscheinung und dem „Reich der Formen“, zwischen der empirischen und intelligiblen Welt einen scharfen Schnitt, sieht aber mit Kant im moralischen Bewußtsein des Menschen eine Brücke zwischen beiden Reichen.

Goethe teilt Schillers moralisches Pathos so wenig, wie seine methaphysische Grundanschauung. Ihm ist „diese Welt nicht stumm“; sie offenbart seinem genialen Schauen ewig wiederkehrende Formen, die sich im Weltgeschehen immer reiner und schärfer herausarbeiten; dies Dauernde im Wechsel des Kräftespiels im All und im Individuum, diese „Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung“ draußen und drinnen wahrzunehmen, sie im künstlerischen Schaffen und schließlich im eigenen Dasein zum Ausdruck zu bringen, dahin strebt sein Idealismus. Befähigt und entschlossen zu einer fast beispiellosen Selbstbeherrschung, beobachtet er das Wechselspiel der Natur- und Menschenkräfte am liebsten da, wo sie maßvoll auftreten und Harmonie erzeugen oder doch ihr Streben nach Ausgleich und Form verraten — kurz, wo sie Eigengesetzlichkeit und „Freiheit“ beweisen, die wir der Natur nicht erst zu „leihen“ brauchen. Darum liegen ihm jene Konflikte und gewaltsamen Entscheidungen nicht recht, auf die Schiller an einer bedeutsamen Stelle seiner Abhandlung „Über das Erhabene“ hinweist: „Fälle können eintreten, wo das Schicksal alle Außenwerke ersteigt, auf die der Mensch seine Sicherheit gründete, und ihm nichts weiter übrig bleibt, als sich in die heilige Freiheit der Geister zu flüchten — wo es kein anderes Mittel gibt, den Lebenstrieb zu beruhigen, als es zu wollen — und kein andres Mittel, der Macht der Natur zu widerstehen, als ihr zuvorzukommen und durch eine freie Aufhebung alles sinnlichen Interesse, ehe noch eine physische Macht es tut, sich moralisch zu entleiben“[36].

Goethe selbst hat nach eigenem Geständnis tragische Situationen immer „lieber vermieden als aufgesucht“[37]. Das patholo-

gische Interesse am Stoff drohte ihn zu überwältigen. „Ich kenne mich zwar nicht selbst genug", schrieb er am 9. Dezember 1797, „um zu wissen, ob ich eine wahre Tragödie schreiben könnte; ich erschrecke aber bloß vor dem Unternehmen und bin beinahe überzeugt, daß ich mich durch den bloßen Versuch zerstören könnte." In derselben Zeit, wo sich Schiller als Tragiker wieder entdeckte und über das Wesen des Trauerspiels klar zu werden versuchte, beschäftigte sich Goethe praktisch und theoretisch mit dem Epos. Aus ihrem gemeinsamen Nachdenken über den „Wilhelm Meister", „Hermann und Dorothea" und „Wallenstein" erwuchsen jene Ausführungen über „Epische und dramatische Dichtung", die Goethe Ende 1797 niederschrieb. Um die reinliche Scheidung dieser Formen bemühten sich die Freunde in der Absicht, den idealen Gehalt des Kunstwerkes immer reiner zum Ausdruck zu bringen; besonders Schiller war ängstlich bemüht, eine rein pathologisch-naturalistische Wirkung der Tragödie zu vermeiden. Daher sein Bestreben, den rohen Naturalismus durch symbolische Behelfe zu unterbinden, daher sein Kampf gegen den „nassen Jammer" der dramatischen Familiengemälde Ifflands und der Schauspielerstücke Schröders u. a.; daher aber auch sein Vertrauen sein auf die idealisierende Kraft der Ausdruckmittel der Oper und späterer Versuch, die Chöre ins Trauerspiel wieder einzuführen.

Die mächtige Wirkung seiner Dramen ist aber letzten Endes dadurch bedingt, daß Schiller mit eiserner Energie an Kants Freiheitslehre festhält und den Menschen für seine Entscheidungen verantwortlich macht, auch wenn die tragische Muse „die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zuweist". Immerhin waren die Zeitgenossen für diese Auffassung des handelnden Menschen noch nicht reif oder schon wieder zu sehr verschüchtert, um sich frei zu ihr zu bekennen. Unter dem Eindruck der französischen Revolution und der von ihr hervorgerufenen geschichtlichen Ereignisse empfand sich der Bürger, auch der gebildete Mittelstand, als ein Spielball in der Hand überlegener unberechenbarer Mächte. Und die Tragödie als gewaltiges Klagelied

auf den leidenden und ringenden Menschen sollte sich wiederum auf jenen Ton stimmen lassen, den man seit Lenz aus dem Drama der Alten herauszuhören liebte. Auf halbem Wege zu dem „Schicksalsdrama“ der Alten glaubte ein so einsichtsvoller Beurteiler wie der Berliner Philologe Süvern Schillers „Wallenstein“ zu finden, und er ließ keinen Zweifel darüber, daß mit dem Schicksal, wie er es verstand, die Freiheit des Menschen aufgehoben wäre[38]. In ähnlichen Gedanken ergingen sich Zeitgenossen von der Bedeutung Herders, bei dem wir eine deutliche Wandlung des Standpunktes beobachten. Noch 1795 hatte er in den „Horen“ einen Aufsatz veröffentlicht, worin er „Das eigene Schicksal“ als die besondere „Art des Menschen, zu sein und zu handeln“ erklärte. Scheinbare „Inkonsequenz“ dieses Schicksals erklärte er aus mangelnder Folgerichtigkeit des Charakters und schob jedem die Verantwortung für seine Freiheit zu. Das würde noch zu Schillers Worten stimmen: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.“ Wie anders äußert sich Herder (1801) in jener „bitterbösen Adrastea“, der Zusammenfassung der Leistungen des Jahrhunderts, die Goethes und Schillers Werke gewaltsam totschweigt! Hier betont er mit beabsichtigter Schärfe die Bedeutung des „objektiven Faktors“ im Drama und arbeitet damit der Tragödie des 19. Jahrhunderts vor, die ganz anders als das Drama der Klassiker „den Menschen in des Lebens Drang“ zeigen sollte. Dennoch hat er so wenig wie der Dichter der „Braut von Messina“ einem öden Fatalismus das Wort geredet und für die traurige Mißgeburt der „Schicksalstragödie“ im 19. Jahrhundert sind beide nicht verantwortlich zu machen. Sie war der künstlerische Ausdruck der gedrückten politischen Lage und ihrer wirtschaftlichen und sittlichen Folgeerscheinungen. Die erbärmliche Lebensangst eines ganz verschüchterten Geschlechts wurde von der berechnenden Sensationslust kleiner und kleinster Geister ausgenützt, die natürlichen und geschichtlichen Bedingtheiten des Menschen zu einem lächerlichen Popanz gestaltet und das griechische Drama dabei zu Gevatter gebeten!

Und leider war niemand da, um ihre Leistungen in den Hintergrund zu drängen, wie sie es verdienten. Ein Schildknappe der Klassiker, wie der Österreicher H. J. v. Collin (1772—1811) hat als Dichter Schillers Werke äußerlich nachgeahmt, als Dramaturg seine Gedanken ungebührlich verallgemeinert und breit getreten. Wenn Schiller mit dem Chor gelegentlich Versuche macht, so stellt Collin allgemeine Regeln für seine Wiedereinführung auf; wenn die Klassiker vorsichtig die Frage einer Wiedervereinigung der Künste erwägen, so redet er ihr das Wort, ohne ihre Schwierigkeiten zu würdigen; und sein Verlangen, aus der „Natürlichkeit oder vielmehr Gemeinheit" der Gegenwart zu einer „Darstellung der idealen, der eigentlichen Natur" aufzusteigen, sowie seine Auffassung der tragischen Wirkung zeigen ihn auf dem Wege zu jenem dröhnenden Pathos, zu jener moralisierenden Verwässerung des Dramas, die die Nachfahren mit Recht verwarfen, aber kurzsichtigerweise gern Schiller selbst unterschoben.

Und auch das neue Geschlecht wirklicher Künstler, das neben den Klassikern aufwuchs, vermochte dem Drama nicht aufzuhelfen[29]. Wohl betonten auch die Romantiker den unvergleichlichen Wert der Persönlichkeit, wohl forderten auch sie die organische „Bildung" des Menschen zur Harmonie. Wohl wollten auch sie viel lieber die Natur durchgeistigen, befreien und erhellen, als den Geist dunkeln Mächten unterwerfen.

Aber wie schwer waren hier Freiheit und Ausgleich zu finden, wo das Ich auf unzählige äußere und innere Reize mit unendlich gesteigerter Reizbarkeit antwortete und sich unter ihrer Einwirkung zu immer stärkerer Besonderheit und Wandelbarkeit entwickelte. Schließlich mußte der Gedanke an eine einheitliche „Gestaltung und Ausdrucksform des Selbst" als eine unlösbare Aufgabe, als eine unerreichbare Vollkommenheit erscheinen, ja er verlor an Reiz gegenüber der Fülle und Mannigfaltigkeit der Erfahrungen und Stimmungen mit ihrer dämonisch lockenden Neuheit und Buntheit; und als letztes Ziel erschien, verführerisch winkend, der Reiz aller Reize, die Steigerung des Ich über alle Steigerungen

hinaus: das selige Verfließen in den ungeheuren Ozean des Absoluten. Die notwendigen Folgerungen einer ästhetischen Weltanschauung und Lebensführung einten sich hier mit der reinen Auswirkung einer durchaus auf das Musikalische gerichteten Kunstauffassung und mit einer neuen religiösen Strömung, die wieder die ganze Lebenshaltung dieses Geschlechts spiegelte, die aber durch einen kräftigen Zufluß älterer mystischer Gedanken gespeist wurde. Damals begann der eigentliche Siegeszug der Philosophie Jakob Böhmes, dem schon der junge Goethe und seine Zeitgenossen vorübergehend gehuldigt hatten. Seine kühne, auf uralte mystische Weisheit zurückgreifende Auffassung der Schöpfung und des Weltprozesses kam der Stimmung und Sehnsucht der Zeit lockend entgegen. Schon seine Berufung auf die „innerliche Erleuchtung" im Gegensatz zu jeder eigentlich wissenschaftlichen Erkenntnis mußte dem Irrationalismus und Subjektivismus der Romantiker zusagen; und vor allem der Inhalt seiner Lehre bot Anhaltspunkte genug für eine neue Erfassung der dramatischen Inhalte der Welt. Hatte die ältere Dichtung den tragischen Kampf gern auf einen Widerstreit böser und guter Menschen oder edler und unedler Regungen in der Seele des einzelnen zurückgeführt, so neigten die Romantiker zu einem weitgehenden Relativismus in sittlicher Hinsicht. Jakob Böhme aber betonte geradezu die Mischung des Guten und Bösen in allem Bestehenden und suchte den ewigen Zwiespalt letzten Endes aus der Gottheit abzuleiten: die Schöpfung, das Universum entstand und entsteht in jedem Augenblick neu durch eine Selbstentzweiung Gottes, durch eine Selbstoffenbarung des an sich unfaßbaren und bestimmungslosen Urwillens, durch ein Auseinandertreten schauender Geisteskraft und angeschauten Weltinhaltes. Die wirkliche Welt aber, in der wir leben, geht auf einen zeitlichen Akt zurück, nämlich auf den Sündenfall Luzifers, der seiner Herkunft vergaß, sich in das „Centrum naturae vergaffte" und in Verbindung mit ihr Weltschöpfer werden wollte. Dies war der erste und für alle folgenden vorbildliche „Sündenfall". Die

Erlösung liegt für jeden einzelnen in der Ablösung von der irdischen Gestalt, in die wir uns „vergafft“ haben, in der Abtötung des Selbstwillens, in der Anbahnung der Rückkehr der Welt zu Gott. Die weltflüchtige Stimmung des ganzen Systems liegt klar auf der Hand; sie schien den lyrischen Dichter geradezu herauszufordern, das Drama aber mußte unter ihr verkümmern, wie es bei den Romantikern wirklich der Fall war. Denn hier wurde der Mensch zur Untätigkeit und zur Unterwerfung unter eine überpersönliche Macht bestimmt; sie kündigt sich im geheimen Zuge des Herzens wie in dunkeln Weissagungen und Zeichen an und fordert Unterwerfung, mag man sie nun Schicksal oder „Natur“, Fatum oder Vorsehung nennen. Das angebliche Schicksalsdrama der Griechen schien dieser Stimmung noch nicht genügend entgegenzukommen. Nun aber gab A. W. Schlegel seit 1803 seine Übersetzung des Calderon heraus und leitete sie ein durch einen Aufsatz „Über das spanische Theater“, der alsbald zu wirken anfing. Schelling begrüßte den katholischen Dramatiker als den „Sophokles der differenzierten Welt“, und Zacharias Werners (1768—1823) religiöse Halbdramen scheinen von dem neuen Geiste schon wie durchdrungen. Für seine Kunst hat man die Formel aufgestellt: „Tragisch ist das Unterliegen der moralisch Guten dem Lebensgesetz gegenüber, da sie, die Vertreter eines Toten, trotz ihrer Überlegenheit als Persönlichkeiten im Naturzusammenhang zum Sterben verurteilt sind“[40]. Der Höhepunkt ihres Lebens ist der freiwillige Opfertod für die Idee. Das mag religiöser Enthusiasmus sein, aber er hat nichts von der hinreißenden, sieghaften Gewalt von Schillers moralischem Optimismus. Gegen diese Auflösung der persönlichen Energie, gegen die Auflockerung aller menschlichen Bindungen, gegen die Verflüchtigung der Verantwortlichkeit durch eine skeptische Behandlung der Willensfreiheit, gegen die Mißdeutung des älteren Dramas überhaupt mußte sich der alte Goethe erklären, dem bald das Klassische als das Gesunde, das Romantische als das Kranke erschien. Dem romantisierten Shakespeare stellte er seine Auffassung

der Tragödie gegenüber, die von derjenigen Herders nicht mehr sehr stark abwich, außer daß er das Persönliche noch stärker betonte und die Verantwortung des Menschen auch unter Anerkennung der Bestimmung von außen her strenger festhielt. Sein Auge will sich nicht nach innen kehren und von einer geträumten Welt die letzten Offenbarungen empfangen; er sucht das Lebensgesetz unmittelbar aus dem Gegebenen, Lebendigen abzulesen, und die tatsächliche Persönlichkeit ist ihm eine unmittelbare Offenbarung so gut wie die Urpflanze.

Mit seiner Ehrfurcht vor der Wirklichkeit vertragen sich die romantischen Kriterien nicht; immer der Grenzen des Menschengeistes eingedenk und immer zum Umlernen geneigt, kann er sich doch nicht grundsätzlich mit romantischer Ironie über jede Stufe der eigenen Entwicklung, über jede Erkenntnis erheben, um schließlich ins Grenzenlose zu verschweben. Inzwischen hatte der Herold dieser neuen, im ewigen Werden und in ewiger Wandlung begriffenen, alle Muster und Formen einschließenden und versöhnenden „Universalpoesie", hatte Friedrich Schlegel (1772 bis 1829) längst das neue Wunschbild der „philosophischen Tragödie", eben im Anschluß an Shakespeare aufgestellt. Als Vernunftwesen zollt er (in demselben Aufsatz „Über das Studium der griechischen Poesie") der schönen Kunst der Griechen mit ihrer Naivität, ihrer Objektivität und ihrem Streben nach Harmonie seine Hochachtung; als moderner Mensch aber bekennt er sich zu der charakteristischen (in Schillers Sinn „sentimentalischen") Poesie mit ihrer bewußten Richtung auf das Interessante, mit ihrer subjektiven Einstellung: diese Kunst aber gipfelt eben in der „philosophischen Tragödie", die in unergründliche Geheimnisse blitzartig hineinleuchtet und den Zuschauer bis in die letzten Tiefen seiner Seele aufwühlt, um dann mit der schrillsten Dissonanz zu enden.

„Shakespeares Behandlung des Wunderbaren" hatte schon der junge Tieck gepriesen (1773—1853). „Man hat zu oft über die Kühnheit, mit der Shakespeare die gewöhnlichen Regeln des

Drama verletzt, die ungleich größere Kunst übersehen, mit der er den Mangel der Regel unbemerkbar macht; denn eben darin besteht der Probierstein des echten Genies, daß es für jede verwegene Fiktion, für jede ungewöhnliche Vorstellungsart schon im voraus die Täuschung des Zuschauers zu gewinnen weiß; daß der Dichter nicht unsere Gutmütigkeit in Anspruch nimmt, sondern die Phantasie, selbst wider unsern Willen, so spannt, daß wir die Regeln der Ästhetik, mit allen Begriffen unseres aufgeklärten Jahrhunderts vergessen, und uns ganz dem schönen Wahnsinn des Dichters überlassen; daß sich die Seele, nach dem Rausch, willig der Bezauberung von neuem hingibt und die spielende Phantasie durch keine plötzliche und widrige Überraschung aus ihren Träumen geweckt wird. In dieser größten unter den dramatischen Vollkommenheiten wird Shakespeare vielleicht stets unnachahmlich bleiben“[41]). Tiecks Dramen und die kritischen Schriften seiner Spätzeit beweisen zur Genüge, daß er so wenig wie Friedrich Schlegel oder Novalis jemals ein wahres Verständnis für den Dramatiker in Shakespeare gewonnen hat.

Immerhin war die romantische Lehre weder in sich einheitlich und geschlossen, noch wurde sie von allen Anhängern und Freunden der „Schule“ folgerecht vertreten; und je mehr Shakespeare zum Schutzheiligen der neuen Poesie ausgerufen wurde, je rücksichtsloser man in seinem Namen für die Auflösung der strengen dramatischen Form eintrat, um so stärkeren Einfluß übte nun die „naivere“ Dichtung der Alten von der entgegengesetzten Seite. Im Hinblick auf die Griechen macht Novalis (1772—1801) die feine Bemerkung, daß das Drama einen „Reduktionsprozeß“ darstelle; er nimmt damit vorweg, was in unsern Tagen Paul Ernst als Stimmführer der „Neuklassizisten“ in seiner Lehre von der tragischen Integration eingehend und mit feinem Verständnis für die eigentlich dramatischen Werte entwickelt hat[42]. Jedenfalls kann sich diese „Läuterung“ nur in einer kräftig in den Mittelpunkt gestellten und rund heraus-

gearbeiteten, tragiſchen Perſon vollziehen. Es fehlt alſo auch in jener Zeit nicht an Stimmen, die dem Weſen des Dramas nach dieſer Richtung hin gerecht werden.

In bewußtem Widerſpruch gegen Herders Unterſtreichung der Handlung und des Schickſals urteilte Jean Paul (1763—1825): „Nur durch ein Ich, alſo durch deſſen Charakter erhält eine Begebenheit Gehalt; auf einer ausgeſtorbenen Welt ohne Geiſter gibt's kein Schickſal und keine Geſchichte. Nur am Menſchen entfaltet ſich Freiheit und Welt mit ihrem Doppelreiz. Dieſes Ich leihet den Begebenheiten ſo viel mehr als ſie ihm, daß es die kleinſten heben kann, wie die Stadt- und die Gelehrten-Geſchichten beweiſen“[48].

Und bei Heinrich von Kleiſt (1777—1811) vollends fällt alles Licht auf die kraftvoll ringende Perſönlichkeit. Wohl räumt er als Zeitgenoſſe der Napoleoniſchen Kriege der Außenwelt, auch dem Überſinnlichen, eine wichtige Stelle in ſeinem Drama ein; aber alle Widerſtände können auch bei ihm nur dazu dienen, den leidenſchaftlichen Willen des dramatiſchen Helden um ſo kräftiger ſich auswirken zu laſſen. Auch wenn er (nach Wielands Andeutung) die künſtleriſchen Grundſätze Shakeſpeares und der Antike (in ſeinem „Robert Guiskard“) zu vereinigen ſtrebte, blieb er doch dem eigentlichen Weſen des Dramas treu[44]. Kleiſt hat nicht gern theoretiſiert, aber durch ſeine feinen Bemerkungen „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ die pſychologiſche Äſthetik kräftig gefördert — gerade wie Jean Paul mit ſeiner Analyſe des tragiſchen und komiſchen Eindrucks, die ſich freilich ſchon wieder in ein ſtarres philoſophiſches Gewand kleidet.

Im übrigen aber führten nun doch wieder die Berufsdenker die Erörterung weiter, und es war noch ein beſonderer Glücksfall, wenn ſie ein ſo nahes Verhältnis zur Kunſt hatten, wie Schelling (1775—1854). Nach ſeiner Meinung kann die Kunſt allein jene Widerſprüche ausgleichen, aus denen ſich das Leben des Einzelnen und der Welt aufbaut. Das künſtleriſche Genie bedeutet ihm

geradezu die vollendetste Darstellung unseres Wesens. Denken und Wollen kommen zur Ruhe in der ästhetischen Aufnahme des Kunstwerks, das die absolute Welteinheit in einem Einzelnen symbolisch zum Ausdruck bringt. Die konstruktive Strenge seiner spekulativen Ästhetik führt aber zu einer reinlichen Abgrenzung der Dichtungsgattungen gegeneinander, die Friedrich Schlegels Meinungen gerade so zuwiderläuft, wie Schellings Glaube an die versöhnende Aufgabe des Dramas. Denn hier gelangt der Widerspruch zwischen Freiheit und Notwendigkeit, der in dem (objektiven) Epos noch nicht vorhanden war, in der (subjektiven) Lyrik aber quälend hervortrat, zum vollen Austrag und zur „vollkommenen Indifferenz". In der Tragödie, wie Schelling sie auffaßt, wäre also jene letzte Höhe erreicht, die Schiller von einer Vereinigung der naiven und sentimentalischen Dichtung erwartet. Zugleich aber wäre damit die Erlösung der Welt vom Übel, die Rückkehr der Schöpfung zu ihrem Ausgangspunkt von der Phantasie vorweg genommen und dem Welterlösungsprozeß vorgearbeitet. In seinen Vorlesungen „Über das Wesen der menschlichen Freiheit" (1809), die u. a. auf Hebbels Theorie der Tragödie noch stark einwirken sollten, verlegt Schelling, ähnlich wie Böhme, den Grund des Irrationalen in die Gottheit selbst. Aus der Wechselwirkung eines unendlichen Urtriebes und der vernünftigen Selbstanschauung geht die Welt hervor und erhält sie sich dauernd. Der Geschichtsprozeß und unser Eigenleben spiegelt also den ewigen Widerstreit zwischen jenen dunklen Triebe, der bei uns als Einzelwille, und dem vernünftigen Streben, das in der Menschenbrust als Universalwille erscheint, und die Gottheit kann nur durch ihre eigene Schöpfung erlöst werden, wenn sich das Endliche freiwillig in das Unendliche zurückfindet. Solche Gedanken wirken schon in Schellings Erklärung der griechischen Tragödie mit. Sie rücken weiterhin seine tiefen, an die Klassiker anknüpfenden Beobachtungen über den Notzwang der Charakteranlage bei Shakespeare in eine ganz eigentümliche Beleuchtung[45].

Dennoch herrſcht in dem Drama, wie Schelling es auffaßt, jene fataliſtiſche Stimmung, die man ſeit dem Sturm und Drang in die griechiſche Tragödie hineinzulegen beliebte; und zudem bewegen wir uns in der dünnen Luft der abſoluten Philoſophie, wo ſo leicht kein lebendiges Kunſtgefühl aufkommen kann. Weitherziger und aus einem näheren Verhältnis zur Dichtung ſeiner Zeit herausgeboren erſcheint die Theorie A. W. Schlegels (1767—1845). Aber ſie bleibt dafür an der Oberfläche haften und ſcheut vor Kompromiſſen nicht zurück. Auch Schlegel hält an dem tragiſchen Widerſtreit von Freiheit und Notwendigkeit feſt, und betont die menſchliche Freiheit lebhafter als Schelling, etwa im Sinne Schillers; aber der Begriff der Notwendigkeit erweitert ſich ihm unter den Händen zu einem Gefäß für alles, was der Fatalismus der Romantik vom Drama erwartete, und ſeine tragiſche Stimmung hat nichts von Schillers herber Männlichkeit; ſie läuft auf jene „unausſprechliche Wehmut“ hinaus, die zuletzt ſich in das Jenſeits flüchten möchte. Sein Kunſtbegehren ging doch auf Stimmungskunſt, auf die romantiſche Vermiſchung der Gattungen und Häufung der Eindrücke hinaus. Aber er wies, eben aus romantiſchen Beweggründen, auf das geſchichtliche Nationaldrama hin, eine Anregung, die u. a. von Tieck (1773 bis 1853), ſeinem Mitſtreiter für das romantiſche Drama, begeiſtert aufgenommen wurde und die nach dem Erſcheinen von Raumers Geſchichte der Hohenſtaufen reiche, aber auch verhängnisvolle Früchte trug[46].

Auf die Unklarheit in Schlegels Auffaſſung der Tragödie aber hatte ſchon Solger in ſeiner Rezenſion hingewieſen: „Die Wehmut iſt zur tragiſchen Stimmung unentbehrlich, und doch über alles, was ſie bewirkt, ſollen wir uns tröſten laſſen durch den Gedanken an das Überirdiſche und Unendliche. Sind wir nun getröſtet, ſo haben wir die Wehmut nicht mehr, und die irdiſchen Zwecke, ſelbſt die geiſtigſten, können uns dann ſo ernſthaft nicht mehr erſcheinen, wir müſſen ſie gegen das Höhere verſchmähen“[47].

Solgers (1780—1819) eigner Erklärungsverſuch der Tragödie knüpft an jene Gedanken Böhmes und Schellings an, die in der Romantik immer wieder anklingen, die bisher aber nicht eigentlich in den Dienſt der Dramaturgie geſtellt worden waren. Wie für Kant und Schiller der Menſch um ſo menſchlicher iſt, je mehr er ſich ſeiner Individualität entledigt, ſo erwartet Schelling in ſeinem „Erſten Entwurfe eines Syſtems der Naturphiloſophie“ (1799) einen höchſten Zuſtand der Menſchheit, wo das Abſolute im Einzelnen zur Erſcheinung kommt. „Das Individuum muß Mittel, die Gattung Zweck der Natur ſcheinen, das Individuelle untergehen und die Gattung bleiben, wenn es wahr iſt, daß die einzelnen Produkte in der Natur als mißlungene Verſuche, das Abſolute darzuſtellen, angeſehen werden müſſen“[48]. Dieſen Sieg des Allgemein-Menſchlichen über das Individuelle nimmt Solger (wie nach ihm Hebbel) als den eigentlichen Gegenſtand der Tragödie in Anſpruch.

Die Stimmung, aus der ſeine Dramaturgie erwuchs, lag eben in der Luft. Die gleiche Verneinung des Individuellen, zuſammen mit dem Irrationalismus des ſpäteren Schelling, und beides bis zum Extrem geſteigert — das iſt der Grund, auf dem ſich Arthur Schopenhauers (1788—1860) peſſimiſtiſche Philoſophie und Äſthetik erhebt. Auch bei ihm findet der „gierige, rückſichtsloſe, geheimnisvolle Lebenswille“[49] ſeine Ruhe erſt in der Abwendung von allem kraftvoll Lebendigen zu der Anſchauung des „All und Einen“; erſt wenn der Menſchengeiſt den Irrtum der Individuation durchſchaut und den „Schleier der Maja“ zerreißt, um ſich in das ewige Weltauge zu verwandeln; erſt wenn der Wille durch freie Kraft ſich gegen ſich ſelber kehrt, um die Urſchuld des individuellen Seins aufzuheben und ſich ſelbſt zu vernichten — erſt dann tritt die Erlöſung von dem Leiden der Welt ein. Das Genie, das zu ſolcher Erkenntnis durchgedrungen iſt, ſucht ſeine Brüder nach ſich zu ziehen: In der Tragödie zeigt ſich dem Menſchen das wahre Bild der Welt, das auch ihn zum Verzicht bewegen will. Sind auch Schopenhauers

äſthetiſche Ideen erſt viel ſpäter fruchtbar geworden, ſo kennzeichnen ſie doch die Zeitſtimmung, aus der ſie geboren wurden und die noch jahrzehntelang nachwirken ſollte.

Aus einer ähnlichen Stimmung heraus ſind Grillparzers (1791—1872) Tragödien entſtanden:

„Eines nur iſt Glück hienieden,
Eins, des Innern ſtiller Frieden
Und die ſchuldbefreite Bruſt!“

Wie ſein Ruſtan, ſo glaubt Grillparzer, von den finſtern Dämonen, die in ſeinem Innern hauſen, nur durch den Rückzug aus der Welt in die Stille befreit zu werden. Ein Leidenſchaftsmenſch, der ſeiner Leidenſchaft nicht froh werden konnte. „In mir“, klagte er, „leben zwei völlig abgeſonderte Weſen, ein Dichter von der übergreifendſten, ja ſich überſtürzenden Phantaſie und ein Verſtandesmenſch der kälteſten und zäheſten Art“[50]. Beide ſprechen auch aus dem Theoretiker, der ſein eigenes Schaffen mit wachem Auge beobachtet und durch ſcharfe Kritik fremder Kunſtwerke befruchtet. Der Verſtandesmenſch hält auf ſtrenge Kauſalität im Drama, auf die Verantwortung des Menſchen und auf die Erſcheinung der ſittlichen Weltordnung im Drama. Der Phantaſiemenſch, der Romantiker aber weiß, daß im Leben und in der echten Tragödie als ſeinem Spiegelbilde nicht die Freiheit ſiegt, ſondern der Notzwang des Verhängniſſes, wozu die geheime, bohrende und treibende Leidenſchaft zu rechnen iſt. Und er weiß ferner, daß hier ein Unberechenbares vorliegt, deſſen Daſein wir alle anerkennen, deſſen Eintreffen aber niemand vorherbeſtimmen, deſſen Wirkungen kein Menſchenauge nachprüfen kann. So wird er dem irrationalen Beſtandteil in dem geſchichtlichen Drama gerecht, das ja ein Lieblingskind der Romantik geworden war.

Mit ſeinen Dramen aus der öſterreichiſchen Geſchichte hat Grillparzer das „Theater als nationale Angelegenheit“ mächtig gefördert, ohne viel davon zu reden. Platen und Immermann

künſtleriſch und menſchlich durch unüberbrückte und unüberbrückbare Klüfte geſchieden, haben doch jeder an ſeinem Teile die alte Forderung kräftig wieder erhoben. Beide wollten die neue Bühne frei machen von politiſchen und Hof-Rückſichten; aber Platen (1796—1835) hätte ſie lieber in den Dienſt einer hohen Formkunſt geſtellt und bekämpfte als Vertreter einer klaſſiziſtiſchen Richtung in der Romantikerzeit die Schickſalsdramatiker und die „Shakeſpeareomanen“, vor allem Immermann (1794—1840), der die Antwort nicht ſchuldig blieb.

Dieſer ſetzte ſeine ganze Kraft an die Düſſeldorfer Stilbühne, der mit einem einſeitig artiſtiſchen Programm nicht gedient ſein konnte; wollte er doch (hierin ganz unromantiſch) unmittelbar erzieheriſch auf die Zeitgenoſſen einwirken, was er durch ein Drama griechiſchen Stils und mit Chören und Schickſalswirkungen niemals erreichen konnte. In dieſem Sinne hatte er in ſeiner kleinen, lichtvollen Abhandlung über den „Ajax“ des Sophokles das griechiſche Drama in ſeinem organiſchen Gefüge erklärt, aber auch in ſeinen Bezirk eingeſchränkt, und indem er den bildneriſchen Stil der Alten für die Gegenwart ablehnte, brach er zugleich über ſeine eignen Jugenddramen den Stab. Was er anſtrebte, war die mehr maleriſche Darſtellung einer Handlung, die im Geiſte des Chriſtentums aufgefaßt war und ſich ſynthetiſch vor den Augen des Zuſchauers aufbaute — Forderungen, wie ſie ähnlich ſchon A. W. Schlegel erhoben hatte. Ferner wollte er der Verwilderung der Bühne abhelfen. An ihr iſt zweierlei ſchuld: „Einmal der Umſtand, daß ſie gezwungen, tagtäglich etwas aufzutiſchen, dadurch ſchon den Keim des Gemeinen und Niedrigen in ſich trägt, ſodann aber, daß unſere Schauſpieler meiſtenteils den richtigen Geſichtspunkt für ihre Kunſt verlieren, und ſich aus geiſtvoll reproduzierenden Organen für den Gedanken des Dichters zu ſelbſtändig produzierenden Genies gemacht haben.“ Wie iſt zu helfen? „Nicht den Dichter zu den verbrauchten Konvenienzen der Bretter hinabzuziehen, ſondern jene zu den Gedanken der Dichter emporzuheben, das ſchiene mir die Art

und Weise, wie man nach und nach ein reales Theater im wahren und großen Sinne schaffen könnte. Das Repertoire bedarf einer durchgreifenden Erfrischung" und soll den wirklichen Bedürfnissen der Zeit entsprechen. Von dem historisch-politischen Drama erwartete Immermann wenig, „weil wir kein politisches Volk sind, noch die Anlage in uns haben, eines zu werden". Statt dessen sollen „die allgemeinen Interessen des Geistes, das Religiöse und die Familie dem neuen deutschen Drama das Blut spenden". Wir nähern uns der jungdeutschen Dramatik. Immermann meint mit der „eigentlich deutschen Form", dem „Familienstück", nicht das, „wo die Familie als ein Konglomerat von Hunger und Kummer, Seufzen und Heulen genommen wird, sondern das, welches die Familie in ihren Beziehungen, in ihrer feinsten und innigsten Bedeutung aufzufassen weiß". Bald sollte das „Theaterstück" auf der bürgerlichen Bühne kräftig wieder emporblühen, ohne sich doch auf der von Immermann verlangten Höhe zu erhalten; die Romantik aber hat neben und nach Grillparzer keinen Dramatiker von überragender Größe hervorgebracht.

Als Spätling der romantischen Richtung faßte Eichendorff (1788—1857) in der Umarbeitung seiner Kampfschrift vom Jahre 1847 („Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie") noch einmal die Bestrebungen der Zeitgenossen kritisch zusammen und stellte ihnen sein eignes Ideal gegenüber. Er verwahrte sich also feierlich gegen den „Liberalismus unserer antikisierenden Tragödie", sie läßt den „subjektiven Eigensinn" in einem „Schicksal" zusammenbrechen, das sich in Wahrheit nur als die „objektive Wirklichkeit gegebener oder selbstgemachter Lebensverhältnisse" ausweist; er lehnt ebenso die „Fatalisten" ab, die den Menschen zum bloßen „Automaten" unter der Knechtschaft einer „pedantisch unabänderlichen Prädestination" herabwürdigen, und die „Geisterseher", die aus der göttlichen Vorsehung ein „Regime von geheimen Naturkräften, neckenden Kobolden, Ahnfrauen, verhängnisvollen Dolchen" usw.

machen. Er ſelber aber ſieht nur eine Bahn der „neueren chriſtlichen Tragödie“ vor ſich: „Den Kampf mit den dämoniſchen Kräften, nicht draußen, ſondern in der Menſchenbruſt ſelbſt, die beſtändig gegen die göttliche Führung rebelliert, und die Verſöhnung dieſes Kampfes durch die Liebe“. Wie wenig dieſe Verinnerlichung des Dramas unter der Mitwirkung des Überſinnlichen den Zeitgenoſſen entgegenkam, davon war er freilich feſt überzeugt. Als er jene Stelle niederſchrieb (ſie erſchien 1861)[53], war die dramatiſche Dichtung längſt in andere Bahnen gelenkt, worin er ein Wiederaufleben der „Sentimentalität der Zopfzeit“ erblickte: er ſah den Niedergang der tragiſchen Dichtung unter der Einwirkung des Materialismus klar voraus, ohne die neuen dramatiſchen Möglichkeiten zu ahnen, die der Kampf des modernen Menſchen mit der materialiſtiſchen Geiſteshaltung bringen ſollte. Einſtweilen ſah er nur die Nachwirkungen desjenigen Syſtems vor ſich, das in der Romantik wurzelte und doch einer neuen Zeit die geiſtigen Waffen liefern ſollte. „Wie die Romantiker beinahe ohne Ausnahme Schellingianer, ſo ſind die jetzigen Poeten faſt alle Hegelianer, nicht zum Vorteil der Kunſt, die bei Hegel, als ein bloß interimiſtiſches Zeichen und Surrogat der noch nicht vollſtändig logiſch vermittelten Idee, nur eine ſehr untergeordnete Rolle ſpielt.“

Durch ſeine Vorleſungen übte Hegel (1770—1831) bereits ſeit 1820 Einfluß auf das äſthetiſche Denken der Deutſchen, wenngleich ſeine Äſthetik erſt in der zweiten Hälfte der 30er Jahre zum Druck befördert wurde[54].

Kant hatte ſcharf unterſchieden zwiſchen Geſetzen, die für das wahre Weſen der Dinge gelten müſſen und die wir niemals erkennen werden, und anderen, die aus der Struktur unſeres Geiſtes ſtammen, und vermittels deren wir uns in der uns allein zugänglichen Welt der Erſcheinungen zurechtfinden. Nur für das Gebiet des ſittlichen Lebens glaubte er in der Stimme des Gewiſſens in unſerer Bruſt zugleich ein objektiv für alle Vernunftweſen geltendes Geſetz wahrzunehmen. Die Romantik

übertrug dieſe Identität zwiſchen Weltgeſetzen und menſchlichen Denkformen vom praktiſchen auch auf das theoretiſche Gebiet, in freier Aufnahme und Verarbeitung von Gedanken, die auf Leibniz zurückgingen; die Weſensgleichheit von Denken und Sein betonte ſchon Friedrich Schlegel in ſeiner mehr dilettantiſchen Art, während Schellings Identitätslehre im logiſchen Denkgeſetz den Schlüſſel zum Weltgeſchehen ſah. Für Hegel endlich iſt der Weltprozeß nichts anderes, als die Selbſtentwicklung des abſoluten Geiſtes. Dieſe Entwicklung erfolgt, objektiv angeſehen, auf dem Wege der Polarität und Steigerung. Alles Endliche ſchlägt in ſein eigenes Gegenteil um: alsbald aber entſteht ein Neues, worin die beiden älteren Gegenſätze „aufgehoben", d. h. in ihrer Beſonderheit vernichtet und zugleich als Bauſteine einer höheren Exiſtenz aufbewahrt werden: dieſe Syntheſis aber, die aus Theſis und Antitheſis hervorgegangen iſt, wird alsbald wieder zu einer neuen Theſis, die ihren Gegenſatz herausfordert, und ſo geht es fort ins Unendliche. Nichts, was exiſtiert, hat abſoluten Wert — und doch hat alles, *was* exiſtiert, Wert für die Selbſtentfaltung des Abſoluten; ſeiner ſelbſt bewußt aber wird ſich der abſolute Geiſt im menſchlichen Denken, deſſen Dialektik bei Hegel in den gleichen, „triadiſchen" Bahnen verläuft, wie der Weltprozeß überhaupt. Eine Stufe des Menſchengeiſtes in der Erfaſſung des Abſoluten iſt die Kunſt; eine Stufe nur und nicht die höchſte, wie in Schellings jugendlicher Kunſtphiloſophie[55]. Hegel ſieht in der Kunſt die objektive *Anſchauung*, in der Religion die ſubjektive *Vorſtellung* des Abſoluten, während die Philoſophie als Syntheſe der beiden erſteren ſeinen ſubjektiv-objektiven *Begriff* vermittelt. Die Kunſtlehre ſelber offenbart ſich wieder als ein triadiſches Syſtem. Die ſymboliſche Kunſt der Architektur, die den geiſtigen Gehalt nur andeutet, und die klaſſiſche Kunſt der Skulptur, welche die geiſtige Individualität zur vollen ſinnlichen Erſcheinung bringt, vereinen ſich ſynthetiſch in den „romantiſchen Künſten"; unter dieſen wieder faßt die Poeſie zuſammen, was Malerei und Muſik vereinzelt bieten; ſie gibt

nicht bloß die äußeren Umriſſe der menſchlichen Geſtalt und der Naturgebilde wieder, ſie bleibt auch nicht auf das geſtaltloſe Innenleben beſchränkt, ſondern drückt die Totalität des Menſchlichen aus; unter den poetiſchen Gattungen endlich iſt das Drama die vornehmſte, weil es die Leiſtungen der epiſchen und der lyriſchen Kunſt vereinigt: die objektive Darſtellung der äußeren Realität und die ſubjektive der menſchlichen Innerlichkeit. Aus allem Vorangehenden folgt natürlich, daß die höchſte Erſcheinungsform der Kunſt nicht die äußere Seite des Lebens um ihrer ſelbſt willen darſtellt, ſondern das Handeln des Menſchen allenthalben in Beziehung zur Idee, zur Selbſtentfaltung des abſoluten Geiſtes ſetzt. Natürlich würde Hegel im Drama keine hellſichtigen Menſchen dulden, die ſich fortwährend über ihre höhere Beſtimmung klar wären und ſich etwas darauf wüßten; ſind ſie doch auch im Leben unmöglich. Wie nach Herder das Schickſal durch menſchliche Charaktere wirkt, ſo bedient ſich die Idee nach Hegel zu ihrer Selbſtentfaltung der menſchlichen Leidenſchaften. Männer von ſtarkem Eigenwillen ſind es, die unbewußt Geſchichte machen, wenn ſie dem heißen Drang in ihrer Bruſt folgen, und welche die Geſchichte aufopfert, nachdem ſie ihren Zweck erfüllt haben. Wir können die einſchlägigen Abſchnitte in Hegels Geſchichtsphiloſophie kaum ohne tragiſche Erſchütterung leſen[56]. In ſeiner eigentlichen Äſthetik des Tragiſchen aber hat er die weltgeſchichtliche Auffaſſung des großen Menſchen nicht verwertet, ſondern erſt Hebbel iſt dieſen Weg zu Ende gegangen. Als Dramaturg ſetzt Hegel die Handlungsweiſe des Menſchen in Beziehung zur Selbſtentfaltung des Abſoluten, aber er macht ſie nicht zu einem Gliede in dieſer Entwicklungskette. Die reinſte Tragödie zeigt die ſittlichen Mächte, die im Weltall wirken, in realer Verkörperung und Vereinzelung und führt ſie zum Kampfe gegeneinander. Da nun beide ſittliche, d. h. dauernde, und nicht rein geſchichtliche, d. h. vergängliche Werte verteidigen, ſo iſt *Berechtigung* auf beiden Seiten vorhanden; da aber jeder von beiden ſich auch wieder nur durch

Verletzung des andern durchsetzen, also sein Recht nur durch den Angriff auf ein anderes Recht wahren kann, so gerät er zugleich in Schuld. „Die tragischen Heroen“ sind also „ebenso schuldig als unschuldig“ und „es ist die Ehre der großen Charaktere, schuldig zu sein. Sie wollen nicht zum Mitleiden, zur Rührung bewegen. Ihr fester starker Charakter aber ist Eins mit seinem wesentlichen Pathos, und dieser unscheidbare Einklang flößt Bewunderung ein, nicht Rührung“[57].

Wie Hegel durch seine Metaphysik und Geschichtsbetrachtung die Dichtung stärker befruchtete, als durch seine Ästhetik, so hat er dem Drama seiner Zeit und der folgenden Generation durch seine Staatslehre das wichtigste Thema gestellt. Im ersten Entwurf seiner Lehre vom objektiven Geiste ist der Staat das höchste und letzte in aller Wirklichkeit überhaupt: und daran hat Hegel stets festgehalten, daß, seinen Staat zu schaffen, die eigenste und beste Aufgabe jedes Volkes sei. So war seine Lehre eine gewaltige Predigt an das staatsfremde Geschlecht seiner Zeit. Wie Schleiermacher die Gebildeten zur Religion, so hat Hegel sie zum Staat gerufen[58].

Hegel schritt damit weit über den Rahmen der Weltanschauung der Romantik hinaus. Ihm waren Außenwelt und Geschichte doch letzten Endes nur Ausdrucksmittel für jene bunte, farbenreiche, ahnungsschwere Welt, die sie in ihren Träumen ausgebildet hatten. Gegen diese „idealisierende Kunst“, besonders auf dramatischem Gebiete, verwahrte sich das neue Geschlecht, das an Hegel anschließt, und glaubte, damit die Klassiker zu treffen; und gerade Goethe, der jetzt so heftig umstritten wurde, hatte doch in ganz anderm Sinne das Recht der „Idee“ vertreten, jenes geheime Gesetz, das in allem Lebendigen, in der Natur, wie in der menschlichen Persönlichkeit und in geschichtlich-gesellschaftlichen Bildungen lebt und das sich dem Künstler auf Grund innerster Verwandtschaft enthüllt[59]. Diese ehrfurchtsvolle Versenkung in die Natur war nun freilich Hegels Weise nicht, aber er hatte doch die Zeitgenossen wieder an die sinnvolle Auffassung des Seienden

gewöhnt und eine Fülle von gegebenem Material in seiner Weise geistig verarbeitet. In seinem Gefolge bemühte man sich um den inneren Sinn der großen geschichtlichen und gesellschaftlichen Erscheinungen, immer von dem geheimen Wunsch geleitet, sich über sich selbst und über die geheimen Sehnsüchte und letzten Ziele der Gegenwart zu unterrichten.

Es war eine gärende Zeit, die kurz vor Hegels Tode die Julirevolution (1830) erlebte; eine Zeit, die auch die Kunst nicht um ihrer selbst willen pflegen, sondern „das Leben mit der Kunst, die Kunst mit dem Leben vermitteln" wollte; aber nicht mit dem Leben, wie es der Augenschein dem naiven Menschen darbietet, sondern wie es das geschulte (wenn auch getrübte!) Auge der Bildungsmenschen des 19. Jahrhunderts wahrnahm; das sprachen die für ihr Geschlecht so bezeichnenden „Hallischen Jahrbücher" (1838—1842) mit aller Breite und Deutlichkeit aus. Manche redeten tiefer von ihrem Streben, „der Geschichte ihren inneren Sinn abzufragen", aber im ganzen ward doch das Drama mehr oder weniger bewußt in den Dienst der nationalen und sozialen Freiheitsbestrebungen der Zeit gestellt, wie Hettner es später ausdrückte: „Nicht deshalb nimmt das historische Drama jetzt einen breiteren Raum ein als früher, weil wir jetzt eine tiefere Einsicht von dem Begriff der geschichtlichen Entwicklung haben, sondern einzig deshalb, weil wir alle, und also auch unsere Dichter, jetzt bis in das innerste Mark hinein bewegt sind von politischen Kämpfen"[60].

Um das neue geschichtliche Drama bemühte sich zunächst Ch. D. Grabbe (1801—1836), auffallenderweise im Gegensatz zu Shakespeare, der von seinen Zeitgenossen und Nachfolgern so gern gegen die deutschen Klassiker ausgespielt wurde. Unter Ablehnung der fremden Muster und des nationalen Pathos setzte auch er sich ein für ein geschichtliches Drama, das in der Auffassung des Stoffes die treibenden Kräfte und Fragen der Gegenwart, im Aufbau aber die eigentlichen Formkräfte des Volksgeistes widerspiegeln sollte. Einem solchen Nationaldrama

im höheren Sinne, mit ſtarker Betonung des Perſönlich-Erlebten, redete auch L. Börne (1786—1837) das Wort[61]; im Jahre 1821 legte er bezeichnenderweiſe dem Cottaſchen Verlage den Plan einer neuen Zeitſchrift vor, die „die Literatur mit dem Leben, d. h. die Ideen mit der wirklichen Welt verbinden“ ſollte. Seine Neigung, die Ideen im Leben wiederzufinden, ſowie ſeine Forderung einer Tragödie des Kampfes zwiſchen ſittlicher Freiheit und ſittlicher Notwendigkeit erinnert ſtark an Hegel. Er wie Grabbe ſtehen bereits an der Schwelle einer Zeit, in der Hegels Saat erſt recht aufgehen ſollte, freilich in einem andern Sinne, als der Meiſter es gewünſcht hätte.

Der ſchwere Druck, mit dem das Metternichſche Syſtem auf allen Gemütern laſtete, das rückſichts- und verſtändnisloſe Vorgehen der Regierungen gegen die jungen Schriftſteller, die man ſehr willkürlich unter dem mißverſtändlichen Namen „Das junge Deutſchland“[62] zuſammenfaßte, drängte die aufſtrebenden Talente in die Oppoſition und zum Anſchluß an Frankreich.

Hier fand Heine (1797—1856) im Luſtſpiel die prickelnde Darſtellung ehelicher Irrungen, im Trauerſpiel eine unruhige Bewegung und im Ganzen eine Bewertung des Theatraliſchen, die alle dem deutſchen Theater ſo gut wie fremd waren, die ſich auch nicht ohne weiteres auf unſere Bühne verpflanzen ließen, ihr aber doch Anregungen und vor allem formale Schulung geben konnten. Freilich beſaß Heine ſelbſt keine dramatiſche Ader, ſeine Bevorzugung der milden vor der wilden Wirkung, ſeine Abweiſung des „Empörenden“, ſeine Sehnſucht, angeſichts des tragiſchen Schluſſes „aufzujauchzen“ im Anſchauen der „leuchtenden Herrlichkeit“ des ſich offenbarenden „Überirdiſchen“ — alles weiſt auf eine mehr lyriſche als tragiſche Begabung hin. Aber gerade das eigentlich Dramatiſche ſollte auch bei ſeinen Mitſtrebenden zu kurz kommen gegenüber einer Verſchmelzung menſchlich ſchöner oder erbauender und rein künſtleriſcher Wirkungen, einer Häufung der Effekte und einer ſtärkeren

Einschätzung, ja gelegentlicher Überschätzung des Bühnenmäßigen[63].

Die „Tendenz" überwiegt auch bei Büchner (1813—1837) bedeutend die eigentlich künstlerische Anschauung[64]. Sein Revolutionsdrama ist nicht zufällig in einer von verwandten Strömungen durchzitterten Zeit zu mächtigen Bühnenwirkungen gelangt, wozu allerdings seine kraftvolle Lebensdarstellung das Ihre beitrug. Denn tot bleiben für uns die „historischen Dramen" von Gutzkow (1811—1878) und Laube, denen es eben an straffem Bau und dramatischer Stoßkraft fehlte[65]. Beide haben sich vor allem um die Bühne selbst und dadurch auch mittelbar um die Stärkung des Theatralischen in der Dramendichtung ihrer Zeit verdient gemacht. Das neue Drama suchte unter dem Deckmantel historischer Darstellung die freiheitlichen Ideen der Gegenwart zu verbreiten. Ludwig Wienbarg, den man den Ästhetiker des „Jungen Deutschland" nennen kann, möchte heiligen Tatendrang in der Seele der Mitlebenden entfachen; die Tendenz zur Gegenwart aber bringt auch ihren eigenen Stil mit: „Wäre das Wirkliche der Wahrheit und Schönheit entgegengesetzt, so müßte es der Künstler nicht idealisieren, sondern vernichten, um an dessen Stelle die Schönheit hinzupflanzen"[66].

Abseits des regen Treibens der Geister niederen Ranges, ohne regen Wechselverkehr mit ihrer Zeit oder auch nur untereinander, standen die drei Großen, die das Jahr 1813 unserm Volke geschenkt hat. Sie alle knüpften in ihrer Art an Bestrebungen des deutschen Idealismus an, und da sie als Menschen wie als Künstler ausgesprochene Persönlichkeiten von entschiedenem Zeitgehalt und ebenso unbestreitbarer, universaler Bedeutung waren, so haben sie, jeder an seinem Teile, die organische Entwicklung des Dramas fortgeführt und einer späteren Nachwelt die Möglichkeit gegeben, an diese Entwicklung wieder anzuknüpfen.

Sie alle haben aber auch über das Wesen der Kunst ernsthaft nachgesonnen und der dramatischen Dichtung ihre besondere

Stellung und Aufgabe innerhalb der geistigen Arbeit und der allgemeinen Kulturentwicklung nachgewiesen oder zu erkämpfen versucht. Einer solchen Rechtfertigung schien die Kunst, wie einst in den Tagen des jungen Schillers, so auch jetzt zu bedürfen, wo Hegels Schüler mit ihrer ungeheuerlichen Rationalisierung des Menschenlebens ihr die Krone zu entreißen drohten, die Schelling ihr aufs Haupt gedrückt hatte. Zurückschauend hat sich Fr. Hebbel (1813—1863) später darüber ausgesprochen[66]. Er habe, schreibt er im Frühjahr 1862 an Strodtmann, die Vorrede zur „Maria Magdalena" nicht geschrieben, „um einige Gesetze zu verkünden oder das Publikum zu belehren, sondern um sich zu beruhigen, denn von allen Hegelschen Lehrstühlen wurde in hohem Tone gepredigt, daß es mit der Kunst vorbei sei, und ein junger Dichter, der nicht Gefahr laufen wollte, sein ganzes Leben an eine Torheit zu vergeuden, mußte sich wohl zu der Untersuchung gedrungen fühlen, ob das sich wirklich so verhalte. Wer da glaubt, daß die Naivität des Produktionsaktes durch die Ergründung des Kunstproblems beeinträchtigt werde, der hat keine Ahnung davon, daß in beiden Fällen ganz verschiedene Vermögen des menschlichen Geistes wirken und muß jedenfalls auch Schiller und Goethe verwerfen, denn diese gingen darin viel weiter, wie ich. Ich will im Drama nur leben, aber freilich die Wurzel gehört mit zum Baum"[67].

Aus Hebbels Worten geht klar hervor, daß wir auch seine Dramen nicht einfach an seiner Theorie messen oder danach beurteilen dürfen, wie weit er seine eigenen Forderungen praktisch erfüllt habe. Denn die Aufgaben, die sich der Dichter im Augenblick des Schaffens stellt und die sich während der Arbeit ununterbrochen wandeln und vertiefen, sind doch wesentlich andrer Art als jene, die er sich in den Ruhepausen der Phantasie, in Zeiten des Nachdenkens vorhält. Richard Wagners Kunstschriften sind geradezu in Zeiten entstanden, wo seine Einbildungskraft nachließ, ähnlich wie Schillers große ästhetische Aufsätze. Nur bei Otto Ludwig scheinen sich Dichten und Nachdenken gegenseitig

zu durchdringen — in Wahrheit hat die theoretische Reflexion seine dichterische Kraft allmählich zerstört — wenn man nicht annehmen will, daß seine erlöschende Phantasie sich in die kritische Analyse von Shakespeares Dramen flüchtete, um bei unbarmherziger Selbstzerstörung zu enden.

Hebbels Äußerungen und Selbstgespräche über seine Kunst (seine Aufsätze, Kritiken, Tagebücher und Briefe) knüpfen immer wieder an jene Fragen an, die in der Dramaturgie der Klassiker und des jungen Deutschlands aufgeworfen worden waren: wie bei Lessing und Schiller, soll auch bei ihm das Kunstwerk unerbittliche Notwendigkeit und Geschlossenheit aufweisen. Und wenn Goethe davon überzeugt ist, daß zwischen den Anschauungsformen des Künstlers (auch des Forschers in seinem Sinne, des Meisters im „gegenständlichen Denken") und den Bahnen der schaffenden Naturkräfte geheimnisvolle Zusammenhänge bestehen, daß also das Kunstwerk kraft seiner inneren Form uns letzte Formen der Schöpfung enthüllt, so hat Hebbel ganz ähnliche Gedanken genährt. Nur geht für ihn, seiner ganzen Lebensanschauung und der seiner Zeitgenossen entsprechend, das individuelle Leben viel stärker in das Allgemeine auf: mit Hegel sucht er über die Natur zu der in ihr sich offenbarenden „Idee" und vom Menschen zum Weltganzen durchzudringen. So schrieb er am 23. Februar 1863 an Siegmund Engländer: „Die Welt kenne ich nicht, denn obgleich ich selbst ein Stück von ihr vorstelle, so ist das doch ein so verschwindend kleiner Teil, daß daraus kein Schluß auf ihr wahres Wesen abgeleitet werden kann. Den Menschen aber kenn' ich, denn ich bin selbst einer, und wenn ich auch nicht weiß, wie er aus der Welt entspringt, so weiß ich doch sehr wohl, wie er, einmal aus ihr entsprungen, auf sie zurückwirkt. Die Gesetze der menschlichen Seele respektiere ich daher ängstlich, in bezug auf alles übrige aber glaube ich, daß die Phantasie aus derselben Tiefe schöpft, aus der die Welt selbst, d. h. die bunte Kette von Erscheinungen, die jetzt existiert, die

aber vielleicht einmal von einer andern abgelöst wird, hervorgestiegen ist“[68].

Von der vergötternden Auffassung des Dichters als eines zweiten Schöpfers, eines Prometheus, wie wir sie früher kennen lernten, will Hebbel also nichts wissen. Er stellt sein künstlerisches Schaffen zwischen das instinktive Traumleben des Tieres und das helle Bewußtsein des Menschen. Die kosmischen Gesetze fallen nicht klarer in den Gesichtskreis des Dichters, als die organischen in den des Tieres und doch bedarf er ihrer, um seine Bilder abzurunden. Hier hilft ihm eben seine Natur. „Die künstlerische Phantasie ist das Organ, welches diejenigen Tiefen der Welt erschöpft, die den übrigen Fakultäten unzugänglich sind, und meine Anschauungsweise setzt demnach an die Stelle eines falschen Realismus, der den Teil für das Ganze nimmt, nur den wahren, der auch das mit umfaßt, was nicht auf der Oberfläche liegt“[69]. Hebbels Drama geht also nicht auf die Lösung der letzten Welträtsel aus, an der er vielmehr verzweifelt. Wohl findet sich einmal in seinem Tagebuch das kühne Wort: „Die Welt ist Gottes Sündenfall“[70], wobei er an Schelling gedacht haben dürfte, auf den er sich einmal (kaum zustimmend) bezieht: „Die Schellingsche Idee, daß zu einer bestimmten Zeit aus Gott dem Vater Gott der Sohn hervortreten mußte, führt den Dualismus in die Gottheit selbst hinüber, zerspaltet die Fundamentalidee des menschlichen Geistes und macht Gott zur Wurzel der Weltentzweiung“[71].

Im übrigen aber begnügt sich Hebbel damit, Gedanken Solgers u. a. zu Ende zu denken und das Individuum selbst für seinen Fall und für die Störung der Welteinheit verantwortlich zu machen. Nur ist es nicht eine einzelne, sozusagen „anekdotische“ Schuld, wodurch es seinen Untergang herbeiführt, sondern die Tatsache der Vereinzelung selbst[71]. Die Entwicklung des Individuums führt an sich notwendig zur Maßlosigkeit und ruft ebenso notwendig die „Selbstkorrektur“ des Universums hervor, innerhalb dessen dann, nach dem Untergange des Schuldigen,

eine Versöhnung stattfinden kann. Aber wie in Hegels Geschichtsphilosophie, von der Hebbel ja viel stärker beeinflußt erscheint, als von der tragischen Theorie des Meisters, offenbart sich die Maßlosigkeit des Einzelnen nicht etwa darin, daß er mit der Weltidee selber den Kampf aufnähme, sondern in seinem Ringen mit den ihn jeweils umgebenden Daseinsformen, die als die Ergebnisse geschichtlicher Entwicklung auch notwendig entstanden, also berechtigt, und auf der andern Seite ebenso notwendig zur Überwindung durch neue, höhere Formen bestimmt sind. In diesem Sinne stellt das Drama das Verhältnis des jeweiligen Weltzustandes zur Idee dar und wird somit „historisch" im gewaltigsten Sinne des Wortes. So führt Hebbel wieder eine Forderung seines Geschlechtes, die den geschichtlichen Zeitgehalt des Dramas betrifft, mit der äußersten Kraft und Zähigkeit durch, bis dahin, wo auf dem Hintergrunde der Handlung die „Silhouette der Gottheit" erscheint. Der Held des Dramas führt eine neue Geschichtsperiode mit herauf, fällt aber als Opfer für die Einheitlichkeit der Welt, für deren Fortschritt er unentbehrlich war. Wir denken wiederum an die Tragödie des jungen Goethe, etwa an den Götz von Berlichingen. Und mit ihm ist auch Hebbel überzeugt, daß nicht bloß im verbrecherischen, sondern gerade im edlen Individuum die tragische Entwicklung sich besonders ergreifend kundtut. Aber er übertreibt diese Gedanken als Dichter, indem er die Reinheit und die Schönheit in ihren höchsten Erscheinungsformen (Genoveva, Agnes Bernauer, Rhodope) zu Trägern der Handlung macht. Und nur darin findet Hebbel eine Rettung für das Individuum, daß es sich freiwillig in die erkannte, weltgeschichtliche Notwendigkeit einordnet. Hier müssen die Großen den Kleinen vorangehen[73]. So endet König Dietrich von Bern das blutige Morden in der Nibelungentragödie, indem er die Herrschaft antritt „im Namen dessen, der am Kreuz erblich". Das Menschengeschlecht triumphiert, wenn der Einzelne zugrundegeht oder wenn er seinen Willen dem Ganzen unterordnet.

Solche Gedanken, wie wir sie von Solger her kennen und wie sie den Zeitgenossen besonders wieder durch L. Feuerbach (1804—1872) nahegebracht wurden, beeinflußten auch die Kunsttheorie und ließen den romantischen Gedanken der Kunstgemeinschaft in neuem Lichte erscheinen. Hebbel selbst hat einmal daran gedacht, die kommunistischen Ideen, von denen in der Revolutionszeit deutsche Künstler erfüllt waren, satirisch zu behandeln. Für seinen Lustspielentwurf „zu irgendeiner Zeit" notierte er sich am 5. April 1847: „Die Idee des echten Kommunismus schließt allen Besitz, also auch den geistigen, aus. Wenn er ausgeführt wird, so wird nur die Menschheit noch malen, dichten, komponieren: Dichter, Maler, Komponisten wird es aber nicht mehr geben, denn keiner darf sich nennen und jeder ist ein Verbrecher, der es tut."

Ganz anders Richard Wagner (1813—1883), der in der ereignisreichsten Zeit seines Lebens stark unter dem Einfluß Feuerbachs, des Demokraten Arnold Ruge und des russischen Kommunisten Bakunin stand[78]. Ehe er zeitweilig in den vollendeten Pessimismus Schopenhauers eintauchte, berauschte er sich an dem Gedanken einer freudigen, kraftvollen Hingabe an das Rein-Menschliche. Ähnlich wie bei Fichte, bei Schopenhauer und später bei Ibsen, aber in anderer Mischung, vereinigen sich bei R. Wagner in der Revolutionszeit Gegenwartspessimismus und Zukunftsoptimismus zu einer Lebensstimmung von außerordentlicher, treibender Kraft. Die Menschheit befindet sich im Zustande der Entartung; sie ist zu retten, wenn an Stelle der Zivilisation mit ihren üblen Nebenerscheinungen, mit dem Hunger nach Macht und der Gier nach Gold das Reinmenschliche wieder zu Ehren gebracht wird; hier verbinden sich Gedanken Rousseaus mit J. W. Heinses Idee des schönen, freien, starken, genußfrohen Menschen; diese Renaissancevorstellung aber, die H. Laube, besonders mit seinem Roman „Das junge Europa" erneuert hatte, wird tief hineingetaucht in die sozialistischen und kommunistischen Strömungen der Zeit. Was Richard Wagner damals

für seine Kunst erwartete, hat er in den dichterischen Entwürfen der Revolutionszeit („Siegfrieds Tod", 1848, „Jesus von Nazareth" und „Wieland der Schmied", 1849) und in den kunsttheoretischen Schriften aus dem Anfang seines Schweizer Exils zum Ausdruck gebracht („Kunst und Revolution" und „Das Kunstwerk der Zukunft", 1849, „Oper und Drama", 1850—1851 entstanden). Hier kämpft er nicht für einzelne Rechte und Vorteile, für politische Freiheiten und soziale Besserungen; er geht aufs Ganze und erwartet mit der schwärmerischen Hingabe des Künstlers, daß die große Bewegung an die Stelle der untergehenden, zersplitterten, egoistischen Welt etwas Neues, das aus gleichwertigen Menschen zusammengefügte, durch Liebe verbundene „Volk" setzen werde.

Leben und Tod des großen, freien Menschen soll denn auch das Thema des Kunstwerkes der Zukunft sein, wie es einst das Volk der Zukunft hervorbringen wird in gemeinsamer Anspannung der höchsten Kräfte. Dies kommunistische Drama soll dann auch die Künste aus ihrer „egoistischen" Vereinzelung erlösen, wie sie schon im Kunstwerke des Altertums, in der griechischen Tragödie vereinigt waren. Es ist nicht schwer, aus unserm Büchlein zu ermessen, wieviel Richard Wagner als Kritiker der Oper und als Theoretiker des Musikdramas seinen Vorgängern verdankt, besonders Schelling und A. W. Schlegel; wie so viele Reformer, reißt er aber das, was er zu bringen hat, aus dem allgemeinen Entwicklungszusammenhange heraus und projiziert es ins Ewige, Allgemein-Menschliche, Ungeheure — und doch ist das Beste, was seine Kunstschriften von 1849—1850 bringen, ein genialer, an sich schon künstlerisch wertvoller Kommentar zum „Ring des Nibelungen" und zugleich ein Zeugnis seines „Sturmes und Dranges".

Aber auch in späten Jahren, als der Dichter auf seinen heftigen Lebenswillen hatte resignieren lernen, als er nichts mehr vom gewaltsamen Umsturz und um so mehr von einer gründlichen „Regeneration" der Menschheit erhoffte, als seine Anschauungen über

politische und religiöse Dinge sich gründlich gewandelt hatten, blieb ihm doch die Kunst „der freundliche Lebensheiland, der zwar nicht wirklich und völlig aus dem Leben hinausführt, dafür aber innerhalb des Lebens über dieses erhebt und es selbst uns als ein Spiel erscheinen läßt, das, wenn es selbst zwar auch ernst und schrecklich erscheint, und hier doch wiederum nur als ein Wahngebilde gezeigt wird, das uns als solches tröstet und der gemeinen Wahrhaftigkeit der Not entrückt“[74].

Auch Otto Ludwig (1813—1865) ist die Musik als Trösterin in seinem langen Krankenlager erschienen, da das Studium der Partituren geliebter Meister seiner lebhaften Phantasie die Aufführung ersetzen konnte[75]. Die Dichtung aber ist ihm nicht zum „freundlichen Lebensheiland“ geworden, vor allem nicht die dramatische. Nach seinen beiden großen Tragödien („Der Erbförster“ und „Die Makkabäer“, 1850 und 1852) hat sich ihm kein lebendiges Kunstwerk mehr runden wollen, aber in hastiger Arbeit überſäte er Seite auf Seite seiner Studienhefte mit flüchtigen Notizen oder tiefbohrenden Überlegungen, kritischen Erörterungen und zweifelnden Selbstgesprächen über die Dramen Shakespeares und Schillers und über die ewigen Gesetze der dramatischen Kunst. Gleich den Jungdeutschen kritisiert er das Drama der Klassizisten und wird dabei ungerecht gegen Schiller. Sein Programm des „poetischen Realismus“ weiß aber in eigenartiger Weise die idealistischen Grundlagen des klassischen Dramas mit der Wirklichkeitstechnik seiner Zeitgenossen zu vereinen; wo Lessing eine einheitliche, geschlossene Welt sehen wollte, läßt Otto Ludwig zwei von einander unabhängige Kausalketten sich abspinnen, eine ideale und eine „pragmatische“, die durch die Phantasie ineinander gewoben werden müssen. Aber auch der „Idealnexus“ ist immer sozusagen ein Weltbild, gesehen unter dem Gesichtswinkel der Hauptperson; diese steht immer im Mittelpunkt des Ganzen, sie allein wird rund herausgearbeitet. Auf sie bezieht sich alles, was die Nebenfiguren tun und sagen. Ludwig will auch gar nicht diese Bedeutung

des „Helden“ durch metaphyſiſche Erwägungen abſchwächen oder ſeine Verantwortlichkeit irgendwie bedingt erſcheinen laſſen; ja, ſeine Schuldtheorie ſtreift gelegentlich wohl an das „Moraliſtiſche“. Letzten Endes aber läßt er doch die Schuld auf dem beruhen, was den Menſchen zum Individuum macht, auf einer gewiſſen Abweichung vom menſchlichen Mittelmaß, auf einer „Stärke“, die zugleich zur „Schwäche“ wird. Die Außenwelt treibt alſo den dramatiſchen Konflikt nicht hervor, auch die Situation, von der die tragiſche Entwicklung ausgeht, wirkt nur als „Gelegenheitsurſache“. Dagegen ſpielen die Forderungen der Außenwelt, entſprechend den Anſchauungen des 19. Jahrhunderts, eine bedeutſame Rolle, indem ſie an das Gewiſſen des Helden andringen und ſein „Leiden“ vermehren. Denn die einſeitige Anlage des Helden äußert ſich als Leidenſchaft; aus ihr erwächſt die Schuld und aus dieſer das Leid. Eben dieſen „*idealen Kauſalnexus*“ erkennt unſere vernünftige Natur willig an; unſer Verſtand aber fordert auch die genaueſte Motivierung innerhalb der *pragmatiſchen* Handlung, wo ſich jene ideale Verflechtung tatſächlich verwirklicht. Und endlich ſollen wir nicht beim Rechnen ſtehen bleiben, ſondern zu der lebensvollen, mit Stimmung geſättigten Anſchauung geführt werden, von der unſer Dichter eingeſtandenermaßen ſelber auszugehen pflegte. Die Verbindung idealer Tiefe, logiſcher Klarheit und farbiger Anſchaulichkeit ward aber zum tragiſchen Problem ſeines Schaffens und ſeines Lebens. Denn er ſah in Shakeſpeare nicht den, wenn auch noch ſo gewaltig überragenden Vertreter *einer*, geſchichtlich zu deutenden und zu bewertenden Kunſtrichtung, ſondern *den* Dramatiker überhaupt, und dieſer Irrtum wurde für ihn um ſo verhängnisvoller, als er das, was an Shakeſpeare ſicherlich überzeitlich und unbedingt war, nicht bloß mit dem Zufälligen und Bedingten auf eine Linie ſtellte, ſondern auch mit ſeinem eigenen, ganz perſönlichen Kunſttriebe kritiklos in Verbindung ſetzte. So hat der Kritiker den Dichter in Otto Ludwig beirrt und ſchließlich erdroſſelt.

Der ungeheure Ernſt, mit dem die drei Großen von 1813 ihre künſtleriſche Aufgabe erfaßt haben, verleiht ihren Dichtungen und ihren theoretiſchen Äußerungen unvergleichliche Kraft und Dauer. Bei ihnen konnte das deutſche Drama wieder anknüpfen, als es nach traurigen Zeiten der Dürre abermals den kühnen Flug zur Höhe wagte.

UNIV. OF CALIFORNIA

G. E. Leſſing.

Das tragiſche Mitleid (An Moſes Mendelsſohn)[1].

So wie in dem Heldengedichte die Bewunderung das Hauptwerk iſt, alle andere Affekten, das Mitleiden beſonders, ihr untergeordnet ſind: ſo ſei auch in dem Trauerſpiele das Mitleiden das Hauptwerk, und jeder andere Affekt, die Bewunderung beſonders, ſei ihm nur untergeordnet, das iſt diene zu nichts, als das Mitleiden erregen zu helfen. Der Heldendichter läßt ſeinen Helden unglücklich ſein, um ſeine Vollkommenheiten ins Licht zu ſetzen. Der Tragödienſchreiber ſetzt ſeines Helden Vollkommenheiten ins Licht, um uns ſein Unglück deſto ſchmerzlicher zu machen. — —

Das Trauerſpiel ſoll das Mitleiden nur überhaupt *üben*, und nicht uns in dieſem oder jenem Falle zum Mitleiden beſtimmen. Geſetzt auch, daß mich der Dichter gegen einen unwürdigen Gegenſtand mitleidig macht, nämlich vermittelſt falſcher Vollkommenheiten, durch die er meine *Einſicht* verführt, um mein *Herz* zu gewinnen. Daran iſt nichts gelegen, wenn nur mein Mitleiden rege wird und ſich gleichſam gewöhnt, immer leichter und leichter rege zu werden. Ich laſſe mich zum Mitleiden im Trauerſpiele bewegen, um eine Fertigkeit im Mitleiden zu bekommen; findet aber das bei der Bewunderung ſtatt? Kann man ſagen: ich will gern in der Tragödie bewundern, um eine Fertigkeit im Bewundern zu bekommen? Ich glaube, der iſt der größte Geck, der die größte Fertigkeit im Bewundern hat; ſo wie ohne Zweifel derjenige der beſte Menſch iſt, der die größte Fertigkeit im Mitleiden hat[2]. — — → Brief 17. Anf. 1753

Darin ſind wir doch wohl einig, liebſter Freund, daß alle Leidenſchaften entweder heftige Begierden oder heftige Verabſcheuungen ſind? Auch darin: daß wir uns bei jeder heftigen

Begierde oder Verabscheuung eines größern Grads unsrer Realität bewußt sind und daß dieses Bewußtsein nicht anders als angenehm sein kann? Folglich sind alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten, als Leidenschaften angenehm. Ihnen darf ich es aber nicht erst sagen: daß die Lust, die mit der stärkern Bestimmung unsrer Kraft verbunden ist, von der Unlust, die wir über die Gegenstände haben, worauf die Bestimmung unsrer Kraft geht, so unendlich kann überwogen werden, daß wir uns ihrer gar nicht mehr bewußt sind[3]. — —

Die unangenehmen Affekten in der Nachahmung gefallen deswegen, weil sie in uns ähnliche Affekten erwecken, die auf keinen gewissen Gegenstand gehen. Der Musikus macht mich betrübt; und diese Betrübnis ist mir angenehm, weil ich diese Betrübnis bloß als Affekt empfinde, und jeder Affekt angenehm ist. Denn setzen Sie den Fall, daß ich während dieser musikalischen Betrübnis wirklich an etwas Betrübtes denke, so fällt das Angenehme gewiß weg.

Ein Exempel aus der Körperwelt! Es ist bekannt, daß, wenn man zwei Saiten eine gleiche Spannung gibt, und die eine durch die Berührung ertönen läßt, die andere mit ertönt, ohne berührt zu sein. Lassen Sie uns den Saiten Empfindung geben, so können wir annehmen, daß ihnen zwar eine jede Bebung, aber nicht eine jede Berührung angenehm sein mag, sondern nur diejenige Berührung, die eine gewisse Bebung in ihnen hervorbringt. Die erste Saite also, die durch die Berührung erbebt, kann eine schmerzliche Empfindung haben; da die andre, der ähnlichen Erbebung ungeachtet, eine angenehme Empfindung hat, weil sie nicht (wenigstens nicht so unmittelbar) berührt worden. Also auch in dem Trauerspiele. Die spielende Person gerät in einen unangenehmen Affekt, und ich mit ihr. Aber warum ist dieser Affekt bei mir angenehm? Weil ich nicht die spielende Person selbst bin, auf welche die unangenehme Idee unmittelbar wirkt, weil ich den Affekt nur als Affekt empfinde, ohne einen gewissen unangenehmen Gegenstand dabei zu denken[4].

Gottscheds Reformen. Shakespeare.

„Niemand, sagen die Verfasser der Bibliothek[5], wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Teil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe."

Ich bin dieser Niemand; ich leugne es geradezu. Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten, oder sind wahre Verschlimmerungen.

Als die Neuberin blühte und so mancher den Beruf fühlte, sich um sie und die Bühne verdient zu machen, sahe es freilich mit unserer dramatischen Poesie sehr elend aus. Man kannte keine Regeln; man bekümmerte sich um keine Muster. Unsre Staats- und Helden-Aktionen waren voller Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz. Unsre Lustspiele bestanden in Verkleidungen und Zaubereien; und Prügel waren die witzigsten Einfälle derselben. Dieses Verderbnis einzusehen, brauchte man eben nicht der feinste und größte Geist zu sein. Auch war Herr Gottsched nicht der erste, der es einsahe; er war nur der erste, der sich Kräfte genug zutraute, ihm abzuhelfen. Und wie ging er damit zu Werke? Er verstand ein wenig Französisch und fing an zu übersetzen; er ermunterte alles, was reimen und Oui Monsieur verstehen konnte, gleichfalls zu übersetzen. — —

Er hätte aus unsern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer, als der Franzosen einschlagen; daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken gibt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirkt, als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde, als die zu große Verwickelung usw. Er hätte also auf dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn geraden Weges auf das englische Theater geführet haben. — —

Wenn man die Meiſterſtücke des Shakeſpeare mit einigen beſcheidenen Veränderungen unſern Deutſchen überſetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von beſſern Folgen geweſen ſein, als daß man ſie mit dem Corneille und Racine ſo bekannt gemacht hat. Erſtlich würde das Volk an jenem weit mehr Geſchmack gefunden haben, als es an dieſen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von dieſen zu rühmen weiß. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden; und am leichteſten von ſo einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben ſcheinet und durch die mühſamen Vollkommenheiten der Kunſt nicht abſchrecket.

Auch nach den Muſtern der Alten die Sache zu entſcheiden, iſt Shakeſpeare ein weit größerer tragiſcher Dichter als Corneille; obgleich dieſer die Alten ſehr wohl und jener faſt gar nicht gekannt hat. Corneille kömmt ihnen in der mechaniſchen Einrichtung, und Shakeſpeare in dem Weſentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie faſt immer, ſo ſonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet; und der Franzoſe erreicht ihn faſt niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem Oedipus des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unſere Leidenſchaften haben, als Othello, als König Lear, als Hamlet uſw. Hat Corneille ein einziges Trauerſpiel, das Sie nur halb ſo gerühret hätte, als die Zayre des Voltaire? Und die Zayre des Voltaire, wie weit iſt ſie unter dem Mohren von Venedig, deſſen ſchwache Kopie ſie iſt, und von welchem der ganze Charakter des Orosmans entlehnet worden?[6]

Hamburgiſche Dramaturgie[7].

Wert der dramatiſchen Form.

Wozu die ſauere Arbeit der dramatiſchen Form? wozu ein Theater erbauet, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtniſſe gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werke, und mit der Aufführung desſelben, weiter

nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hauſe in ſeinem Winkel geleſen, ungefähr auch hervorbringen würde.

Die dramatiſche Form iſt die einzige, in welcher ſich Mitleid und Furcht erregen läßt; wenigſtens können in keiner andern Form dieſe Leidenſchaften auf einen ſo hohen Grad erreget werden[8].

Genie und Stümper.

Eine kleine rührende Erzählung in ein rührendes Drama umzuſchaffen, iſt ſo leicht nicht. Zwar koſtet es wenig Mühe, neue Verwickelungen zu erdenken, und einzelne Empfindungen in Szenen auszudehnen. Aber zu verhüten wiſſen, daß dieſe neue Verwickelungen weder das Intereſſe ſchwächen, noch der Wahrſcheinlichkeit Eintrag tun; ſich aus dem Geſichtspunkte des Erzählers in den wahren Standort einer jeden Perſon verſetzen können; die Leidenſchaften nicht beſchreiben, ſondern vor den Augen des Zuſchauers entſtehen und ohne Sprung, in einer ſo illuſoriſchen Stetigkeit wachſen zu laſſen, daß dieſer ſympathiſieren muß, er mag wollen oder nicht: das iſt es, was dazu nötig iſt; was das Genie, ohne es zu wiſſen, ohne es ſich langweilig zu erklären, tut, und was der bloß witzige Kopf nachzumachen vergebens ſich martert[9]. — —

Dieſer natürliche Gang reizet das Genie, und den Stümper ſchrecket er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beſchäftigen, die ineinander gegründet ſind, nur Ketten von Urſachen und Wirkungen. Dieſe auf jene zurückzuführen, jene gegen dieſe abzuwägen, überall das Ungefähr auszuſchließen, alles was geſchieht, ſo geſchehen zu laſſen, daß es nicht anders geſchehen können: das, das iſt ſeine Sache, wenn es in dem Felde der Geſchichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtniſſes in Nahrungen des Geiſtes zu verwandeln. Der Witz hingegen, als der nicht auf das ineinander Gegründete, ſondern nur auf das Ähnliche oder Unähnliche gehet, wenn er ſich an Werke waget, die dem Genie allein vorgeſparet bleiben ſollten, hält ſich bei Begebenheiten auf,

die weiter nichts miteinander gemein haben, als daß ſie zugleich geſchehen. Dieſe miteinander zu verbinden, ihre Faden ſo durcheinander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere geſtürzt werden: das kann er, der Witz, und nur das[10].

Das Drama und die Geſchichte.

Nun hat es Ariſtoteles längſt entſchieden, wie weit ſich der tragiſche Dichter um die hiſtoriſche Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter, als ſie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich iſt, mit der er ſeine Abſichten verbinden kann. Er braucht eine Geſchichte nicht darum, weil ſie geſchehen iſt, ſondern darum, weil ſie ſo geſchehen iſt, daß er ſie ſchwerlich zu ſeinem gegenwärtigen Zwecke beſſer erdichten könnte. Findet er dieſe Schicklichkeit von ohngefähr an einem wahren Falle, ſo iſt ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geſchichtbücher erſt lange darum nachzuſchlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie viele wiſſen denn, was geſchehen iſt? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geſchehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geſchehen iſt: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geſchehene Hiſtorie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was iſt das erſte, was uns eine Hiſtorie glaubwürdig macht? Iſt es nicht ihre innere Wahrſcheinlichkeit? Und iſt es nicht einerlei, ob dieſe Wahrſcheinlichkeit von gar keinen Zeugniſſen und Überlieferungen beſtätiget wird, oder von ſolchen, die zu unſerer Wiſſenſchaft noch nie gelangt ſind? Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Beſtimmung des Theaters mit ſei, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür iſt die Geſchichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater ſollen wir nicht lernen, was dieſer oder jener einzelne Menſch getan hat, ſondern was ein jeder Menſch von einem gewiſſen Charakter unter gewiſſen gegebenen Umſtänden tun werde. Die Abſicht der Tragödie iſt weit philoſophiſcher, als die Abſicht der Geſchichte; und es heißt ſie von ihrer wahren Würde herabſetzen, wenn man ſie zu

einem bloßen Panegyrikus berühmter Männer macht, oder ſie gar den Nationalſtolz zu nähren mißbraucht[11]. — —

Weswegen wählt der tragiſche Dichter wahre Namen? Nimmt er ſeine Charaktere aus dieſen Namen; oder nimmt er dieſe Namen, weil die Charaktere, welche ihnen die Geſchichte beilegt, mit den Charakteren, die er in Handlung zu zeigen ſich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit haben? Ich rede nicht von der Art, wie die meiſten Trauerſpiele vielleicht entſtanden ſind, ſondern wie ſie eigentlich entſtehen ſollten. Oder, mich mit der gewöhnlichen Praxi der Dichter übereinſtimmender auszudrücken: ſind es die bloßen Fakta, die Umſtände der Zeit und des Ortes, oder ſind es die Charaktere der Perſonen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum der Dichter lieber dieſe als eine andere Begebenheit wählet? Wenn es die Charaktere ſind, ſo iſt die Frage gleich entſchieden, wie weit der Dichter von der hiſtoriſchen Wahrheit abgehen könne? In allem, was die Charaktere nicht betrifft, ſo weit er will. Nur die Charaktere ſind ihm heilig; dieſe zu verſtärken, dieſe in ihrem beſten Lichte zu zeigen, iſt alles, was er von dem Seinigen dabei hinzutun darf; die geringſte weſentliche Veränderung würde die Urſache aufheben, warum ſie dieſe und nicht andere Namen führen; und nichts iſt anſtößiger, als wovon wir uns keine Urſache geben können[12].

Weſen und Wirkung der Tragödie.

Ariſtoteles iſt es gewiß nicht, der die mit Recht getadelte Einteilung der tragiſchen Leidenſchaften in Mitleid und Schrecken gemacht hat. Man hat ihn falſch verſtanden, falſch überſetzt. Er ſpricht von Mitleid und Furcht, nicht von Mitleid und Schrecken; und ſeine Furcht iſt durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorſtehende Übel eines andern, für dieſen andern, erweckt, ſondern es iſt die Furcht, welche aus unſerer Ähnlichkeit mit der leidenden Perſon für uns ſelbſt entſpringt; es iſt die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über dieſe verhänget ſehen, uns ſelbſt treffen können; es iſt die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenſtand

ſelbſt werden können. Mit einem Worte: dieſe Furcht iſt das auf uns ſelbſt bezogene Mitleid. — —

Es beruhet aber alles auf dem Begriffe, den ſich Ariſtoteles von dem Mitleiden gemacht hat. Er glaubte nämlich, daß das Übel, welches der Gegenſtand unſers Mitleidens werden ſolle, notwendig von der Beſchaffenheit ſein müſſe, daß wir es auch für uns ſelbſt, oder für eines von den Unſrigen zu befürchten hätten. Wo dieſe Furcht nicht ſei, könne auch kein Mitleiden ſtattfinden. Denn weder der, den das Unglück ſo tief herabgedrückt habe, daß er weiter nichts für ſich zu fürchten ſähe, noch der, welcher ſich ſo vollkommen glücklich glaube, daß er gar nicht begreife, woher ihm ein Unglück zuſtoßen könne, weder der Verzweifelnde noch der Übermütige pflege mit andern Mitleid zu haben. Er erkläret daher auch das Fürchterliche und das Mitleidswürdige, eines durch das andere. Alles das, ſagt er, iſt uns fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre oder begegnen ſollte, unſer Mitleid erwecken würde: und alles das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns ſelbſt bevorſtünde. Nicht genug alſo, daß der Unglückliche, mit dem wir Mitleiden haben ſollten, ſein Unglück nicht verdiene, ob er es ſich ſchon durch irgend eine Schwachheit zugezogen: ſeine gequälte Unſchuld, oder vielmehr ſeine zu hart heimgeſuchte Schuld ſei für uns verloren, ſei nicht vermögend, unſer Mitleid zu erregen, wenn wir keine Möglichkeit ſähen, daß uns ſein Leiden auch treffen könne. Dieſe Möglichkeit aber finde ſich alsdenn, und könne zu einer großen Wahrſcheinlichkeit erwachſen, wenn ihn der Dichter nicht ſchlimmer mache, als wir gemeiniglich zu ſein pflegen, wenn er ihn vollkommen ſo denken und handeln laſſe, als wir in ſeinen Umſtänden würden gedacht und gehandelt haben, oder wenigſtens glauben, daß wir hätten denken und handeln müſſen: kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korne ſchildere. Aus dieſer Gleichheit entſtehe die Furcht, daß unſer Schickſal gar leicht dem ſeinigen ebenſo ähnlich werden könne, als wir ihm zu ſein uns ſelbſt fühlen: und dieſe Furcht ſei es, welche das Mitleid gleichſam zur Reife bringe.

So dachte Ariſtoteles von dem Mitleiden, und nur hieraus wird die wahre Urſache begreiflich, warum er in der Erklärung der Tragödie, nächſt dem Mitleiden, nur die einzige Furcht nannte. Nicht als ob dieſe Furcht hier eine beſondere, von dem Mitleiden unabhängige Leidenſchaft ſei, welche bald mit, bald ohne dem Mitleid, ſo wie das Mitleid bald mit, bald ohne ihr erreget werden könne; welches die Mißdeutung des Corneille war: ſondern weil, nach ſeiner Erklärung des Mitleids, dieſes die Furcht notwendig einſchließt; weil nichts unſer Mitleid erregt, als was zugleich unſere Furcht erwecken kann[18]. — —

Denn wenn Ariſtoteles behauptet, daß die Tragödie Mitleid und Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen: wer ſieht nicht, daß dieſes weit mehr ſagt, als Dacier zu erklären für gut befunden? Denn nach den verſchiedenen Kombinationen der hier vorkommenden Begriffe muß der, welcher den Sinn des Ariſtoteles ganz erſchöpfen will, ſtückweiſe zeigen, 1. wie das tragiſche Mitleid unſer Mitleid, 2. wie die tragiſche Furcht unſere Furcht, 3. wie das tragiſche Mitleid unſere Furcht, und 4. wie die tragiſche Furcht unſer Mitleid reinigen könne und wirklich reinige. Dacier aber hat ſich nur an den dritten Punkt gehalten und auch dieſen nur ſehr ſchlecht, und auch dieſen nur zur Hälfte erläutert. Denn wer ſich um einen richtigen und vollſtändigen Begriff von der Ariſtoteliſchen Reinigung der Leidenſchaften bemüht hat, wird finden, daß jeder von jenen vier Punkten einen doppelten Fall in ſich ſchließet. Da nämlich, es kurz zu ſagen, dieſe Reinigung in nichts anders beruhet, als in der Verwandlung der Leidenſchaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber, nach unſerm Philoſophen, ſich diſſeits und jenſeits ein Extremum findet, zwiſchen welchem ſie inne ſtehet: ſo muß die Tragödie, wenn ſie unſer Mitleid in Tugend verwandeln ſoll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend ſein; welches auch von der Furcht zu verſtehen. Das tragiſche Mitleid muß nicht allein, in Anſehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, ſondern auch desjenigen,

welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzet. Gleichfalls muß das tragische Mitleid, in Ansehung der Furcht, dem was zu viel, und dem was zu wenig, steuern: so wie hinwiederum die tragische Furcht, in Ansehung des Mitleids[14].

Ein deutsches Nationaltheater.

Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles ausländischen, besonders noch immer die untertänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; alles was uns von jenseit dem Rheine kömmt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich; lieber verleugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten; lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklingle von Reimen für Poesie, Geheule für Musik uns einreden lassen, als im geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem, was gut und schön und erhaben und anständig ist, von dem gerechten Schicksale zu seinem Anteile erhalten hat[15].

Genie und Kritik.

Wer nichts hat, der kann nichts geben. Ein junger Mensch, der erst selbst in die Welt tritt, kann unmöglich die Welt kennen und sie schildern. Das größte komische Genie zeigt sich in seinen jugendlichen Werken hohl und leer; selbst von den ersten Stücken des Menanders sagt Plutarch, daß sie mit seinen spätern und

letztern Stücken gar nicht zu vergleichen geweſen. Aus dieſen aber, ſetzt er hinzu, könne man ſchließen, was er noch würde geleiſtet haben, wenn er länger gelebt hätte. Und wie jung meint man wohl, daß Menander ſtarb? Wie viel Komödien meint man wohl, daß er erſt geſchrieben hatte? Nicht weniger als hundert und fünfe; und nicht jünger als zwei und funfzig.

Keiner von allen unſern verſtorbenen komiſchen Dichtern, von denen es ſich noch der Mühe verlohnte zu reden, iſt ſo alt geworden; keiner von den itztlebenden iſt es noch zur Zeit: keiner von beiden hat das vierte Teil ſo viel Stücke gemacht. Und die Kritik ſollte von ihnen nicht eben das zu ſagen haben, was ſie von dem Menander zu ſagen fand? — Sie wage es aber nur, und ſpreche!

Und nicht die Verfaſſer allein ſind es, die ſie mit Unwillen hören. Wir haben, dem Himmel ſei Dank, itzt ein Geſchlecht ſelbſt von Kritikern, deren beſte Kritik darin beſteht, — alle Kritik verdächtig zu machen. „Genie! Genie! ſchreien ſie. Das Genie ſetzt ſich über alle Regeln hinweg! Was das Genie macht, iſt Regel!“ So ſchmeicheln ſie dem Genie: ich glaube, damit wir ſie auch für Genies halten ſollen. Doch ſie verraten zu ſehr, daß ſie nicht einen Funken davon in ſich ſpüren, wenn ſie in einem und eben demſelben Atem hinzuſetzen: „die Regeln unterdrücken das Genie!“ — Als ob ſich Genie durch etwas in der Welt unterdrücken ließe! Und noch dazu durch etwas, das, wie ſie ſelbſt geſtehen, aus ihm hergeleitet iſt. Nicht jeder Kunſtrichter iſt Genie: aber jedes Genie iſt ein geborner Kunſtrichter. Es hat die Probe aller Regeln in ſich. Es begreift und behält und befolgt nur die, die ihm ſeine Empfindung in Worten ausdrücken. Und dieſe ſeine in Worten ausgedrückte Empfindung ſollte ſeine Tätigkeit verringern können? Vernünftelt darüber mit ihm, ſo viel ihr wollt; es verſteht euch nur, inſofern es eure allgemeinen Sätze den Augenblick in einem einzeln Falle anſchauend erkennet; und nur von dieſem einzeln Falle bleibt Erinnerung in ihm zurück, die während der Arbeit auf ſeine Kräfte nicht mehr und

nicht weniger wirken kann, als die Erinnerung eines glücklichen Beispiels, die Erinnerung einer eignen glücklichen Erfahrung auf sie zu wirken imstande ist. Behaupten also, daß Regeln und Kritik das Genie unterdrücken können: heißt mit andern Worten behaupten, daß Beispiele und Übung eben dieses vermögen; heißt, das Genie nicht allein auf sich selbst, heißt es sogar lediglich auf seinen ersten Versuch einschränken.

Ebenso wenig wissen diese weise Herren, was sie wollen, wenn sie über die nachteiligen Eindrücke, welche die Kritik auf das genießende Publikum mache, so lustig wimmern! Sie möchten uns lieber bereden, daß kein Mensch einen Schmetterling mehr bunt und schön findet, seitdem das böse Vergrößerungsglas erkennen lassen, daß die Farben desselben nur Staub sind.

„Unser Theater, sagen sie, ist noch in einem viel zu zarten Alter, als daß es den monarchischen Szepter der Kritik ertragen könne. — Es ist fast nötiger, die Mittel zu zeigen, wie das Ideal erreicht werden kann, als darzutun, wie weit wir noch von diesem Ideale entfernt sind. — Die Bühne muß durch Beispiele, nicht durch Regeln reformieret werden. — Räsonnieren ist leichter, als selbst erfinden."

Heißt das, Gedanken in Worte kleiden: oder heißt es nicht vielmehr, Gedanken zu Worten suchen, und keine erhaschen? — Und wer sind sie denn, die so viel von Beispielen und vom selbst Erfinden reden? Was für Beispiele haben sie denn gegeben? Was haben sie denn selbst erfunden? — Schlaue Köpfe! Wenn ihnen Beispiele zu beurteilen vorkommen, so wünschen sie lieber Regeln; und wenn sie Regeln beurteilen sollen, so möchten sie lieber Beispiele haben. Anstatt von einer Kritik zu beweisen, daß sie falsch ist, beweisen sie, daß sie zu strenge ist; und glauben vertan zu haben! Anstatt ein Räsonnement zu widerlegen, merken sie an, daß Erfinden schwerer ist, als Räsonnieren, und glauben widerlegt zu haben!

Wer richtig räsonniert, erfindet auch: und wer erfinden will, muß räsonnieren können. Nur die glauben, daß sich das

eine von dem andern trennen laſſe, die zu keinem von beiden aufgelegt ſind.

Doch was halte ich mich mit dieſen Schwätzern auf? Ich will meinen Gang gehen, und mich unbekümmert laſſen, was die Grillen am Wege ſchwirren. Auch ein Schritt aus dem Wege, um ſie zu zertreten, iſt ſchon zu viel. Ihr Sommer iſt ſo leicht abgewartet![16]

Sturm und Drang.

H. W. v. Gerſtenberg.

Shakeſpeares Hiſtorien.

Der Dichter der Hiſtorie (verſtatten Sie mir dieſes Kunſtwort des alten britiſchen Theaters) ... muß ſeine Geſchichte nehmen, wie ſie iſt; wenn er ſeine Charaktere nicht gut anzuordnen, ihnen nicht durch die Abſtechung eine pittoreske Wirkung zu geben weiß, wenn er nicht einen Schatz von neuen, richtigen, anziehenden Beobachtungen des menſchlichen Lebens in ſich ſelbſt hat, wenn er die Geſchichte nicht mit den ſtärkſten Freskozügen zu treffen weiß, wenn die Zeichnung der Umriſſe nicht das Leben ſelbſt atmet: wie will er uns verargen, wenn wir gähnen? Dies iſt Kunſt von einer andern Art, und durch dieſe Kunſt unterſcheidet ſich das Shakeſpeareſche hiſtoriſche Drama von jenen Haupt- und Staats-Aktionen, die unſre Großväter den älteſten Briten abgeborgt haben. — —

Das Ärgſte, was man von dem Dichter ſagen kann, iſt, daß er mit dem Epitomator einer Geſchichte einerlei Grundſätze habe, daß ſeine Vorſtellungen, mit Hamlet zu reden, the abstract and brief chronicles of the time ſind.

Allein, iſt das alles? Hat Shakeſpeare wirklich keinen weitern Endzweck, als bloß ein großes Stück nach dem andern aus der Geſchichte herauszuheben und den Klumpen, ſo wie er da iſt, den Zuſchauern vorzuwerfen? — Ich muß mich plump ausdrücken, wenn ich mich in die Ideen dieſer Kunſtrichter verſetzen ſoll. — Iſt das im Ernſte alles?

Ich finde es nicht. Ich ſehe durchaus ein gewiſſes Ganze, das Anfang, Mittel und Ende, Verhältnis, Abſichten, kontraſtierte Charakter und kontraſtierte Groupen hat. — —

Julius Cäſar iſt ein Drama von eben der Gattung. Käme es hier bloß auf den Tod des Uſurpateurs an, ſo würde er der vorragende Charakter des Stücks ſein; Shakeſpeare aber brauchte

ihn nur zur Baſis, um die Schickſale ſeiner Mörder auf ſeinen Fall zu gründen; und nichts kann treffender ſein, nichts zu lehrreichern Beobachtungen veranlaſſen, als das Unglück, das die Verſchwornen wie auf der Ferſe zu verfolgen ſcheint, in dieſem und dem damit verbundnen Drama Antonius und Cleopatra nach der Anführung des Dichters zu überſehen. Was iſt hier gigantiſch? was wild? was unförmlich? Ich ſehe hin und her, und erblicke nichts als — die Kleinfügigkeit ſeiner Kunſtrichter.

Dehnen Sie dieſe Anmerkung, wenn es Ihnen gefällt, auch auf die übrigen hiſtoriſchen Stücke unſers Dichters aus. Sie werden beſtändig eine maleriſche Einheit der Abſicht und Kompoſition beobachten, zu der alle Teile ein richtiges Verhältnis haben und die eine Anordnung zu erkennen geben, welche, von dieſer Seite betrachtet, dem Künſtler eben ſo viel Ehre machen, als die vortreffliche Zeichnung der Natur dem Genie[17].

J. G. Herder.

Vom britiſchen Geſchmack in Schauſpielen.

Wenn die Einbildungskraft des Dichters nicht im eigentlichen Verſtande aus ſich erfinden kann, ſo muß ſie ihr gegebne Plane bearbeiten. Zur Komödie liefert das Leben und die lebendige Erfahrung Sujets, und ich kann mir auch keinen vortrefflichen komiſchen Dichter vorſtellen, der ſeine Gegenſtände aus Büchern und Spekulationen zeichnen wollte. Zum Trauerſpiel aber liefert die Erfahrung nicht eben, oder ſehr ſelten, Gegenſtände: unſer Leben iſt durchgehend zu einförmig und zu politiſch[18] dazu: in dieſer Ausſicht können bloß die Griechen und die halbwilden Nationen Trauerſpiele haben.

Die Geſchichte iſt alſo der große Zufluchtsort der tragiſchen Genies; eine Freiſtatt, die allen kultivierten Nationen offen ſteht. Ich meine nicht bloß die ältere Geſchichte, aus der Franzoſen und Engländer mit ſo ungleicher Manier geſchöpfet haben, ſondern ſelbſt die neuere: nur die neueſte kann es nicht ſein, weil dieſe teils an ſich ſelbſt fürs Drama arm, und ihre Geſchöpfe nicht

gnug von dramatiſcher Hoheit, Anſtand und Feierlichkeit begleitet ſind. Dieſe Quellen ſind allen Nationen gemein, ohne daß ſie ſich, wie die Araber, bei ihren Brunnen zanken dörfen. Mit eben dem Recht, als die Griechen Geſchichte von Barbaren griechiſch umkleiden konnten — mit mehrerm Recht können wir Neuere uns mit tragiſchen Geſchöpfen aushelfen.

Sollte die Vaterlandsgeſchichte einen Vorzug in dem Intereſſe haben, ſo kann dieſer Vorzug im engern und weitern Verſtande gelten. Im weitern haben alle Chriſten ein Intereſſe, und ein Olint und Sophronia[19] haben Anrecht auf chriſtliche Empfindungen, ob ſie gleich katholiſch und im gelobten Lande ſind. — —

Wollte man aber den Deutſchen im engſten Verſtande ihr Vaterland anweiſen: ſo wäre es zwar freilich wahr, daß die Deutſche Kaiſerhiſtorie weniger tragiſche Vorfälle aufzuzeigen hätte, als Shakeſpeare aus der Geſchichte ſeines Landes zog. Erklären würde man dieſen Mangel leicht können, aber erſetzen? — Immer auch erſetzen, aus der beſondern Geſchichte eines jeden Landes in Deutſchland, und aus der Geſchichte der mit ihnen verwandten und beinahe verſchwiſterten Völker. — Überhaupt iſt für dramatiſche Genies auch beſonders in Deutſchland noch ſo viel Stoff übrig, daß jedes ſeine tragiſche Welt, unabhängig von andern ſchaffen könnte.

Hier ſtehen alſo alle neuere Dicher des Trauerſpiels vor einerlei Schranken, und welche unterſcheiden ſich hier am meiſten in der Art, hiſtoriſche Sujets wohl zu bearbeiten? — Nicht einen Augenblick ſteht man mit der Antwort an! — die Engländer! Und über alle ragt Shakeſpeare hervor. Die Künſte der Franzoſen fallen hier ins kleine! — Charaktere zu arbeiten, die Regeln zu beobachten, Sentiments in den Mund zu legen, dieſe Arbeiten ſind hier eben die letzten: denn das iſt nicht das vornehmſte Tragiſche einer Begebenheit, daß ſie ſich in die fünf Akte bringen läßt: die Charaktere, ſo wie ſie die Franzoſen ſchildern, ſind überhaupt bei ſolchen hiſtoriſchen Stücken Mißgeburten, da alte Stücke

moderniſiert und eine neue witzige und ſpruchreiche Denkart in alte Kleider eingehüllt werden.

Aber ich ſchließe weiter. Wenn die Engländer in Abſicht auf das Handlungsvolle vor den Franzoſen, und Shakeſpeare unter allen ſeinen Landesleuten hervorragt: ſo hätte er der erſte ſein ſollen, der unſer Theater gebildet? — — Der Kunſtrichter behauptet dies, aber er erlaubet doch einige beſcheidne Veränderungen. — Wohl! auch ich erlaube mir einige beſcheidne Abweichungen von ſeiner Meinung. — Es iſt wahr, die Deutſchen wollen gerne ſehen: ſie lieben den Aufwand und die Handlung: und ſollten ſie jemals eine tragiſche Bühne bekommen, ſo glaube ich ſagen zu können, daß ſie nie die Leidenſchaften der Engländer, nie die Charaktere der Franzoſen erreichen werden: der Charakter ihres Trauerſpiels wird Handlung ſein, die nicht wie das britiſche rühren, noch wie das franzöſiſche ſchleichend gefallen, ſondern an beiden teilnehmen wird. Darf ich ein Wort über ihren dramatiſchen Charakter bemerken, ſo iſts: ſie wird an ſich ziehen; darf ich ein Wort wagen, wie dieſer Charakter tragiſche Wirkung erreichen kann: ſie wird intereſſieren. — —

Wir müſſen zuerſt den Deutſchen etwas zu ſehen verſchaffen: hiezu ſind die Franzoſen unbrauchbar; aber die Engländer? und Shakeſpeare? — Ja, ſie geben ſehr viel zu ſehen, aber uns Deutſchen wirklich zu viel. Man gebe doch nur auf ſich Acht, was man bei Shakeſpeare ſiehet; immer zu viel, als nicht betäubt zu werden, zu fremde Phänomene, als an ihnen teilzunehmen: zu unwahrſcheinliche, als ſie auch mit einem ſtarken theatraliſchen Glauben anſehen zu können[20].

Shakeſpeare.

Laſſet uns ein Volk ſetzen, das aus Umſtänden, die wir nicht unterſuchen mögen, Luſt hätte, ſich ſtatt nachzuäffen ... ſelbſt lieber ſein Drama zu erfinden: ſo iſts, dünkt mich, wieder erſte Frage: wenn? wo? unter welchen Umſtänden? woraus ſolls das tun? Und es braucht keines Beweiſes, daß die

Erfindung nichts als Resultat dieser Fragen sein wird und sein kann. Holt es sein Drama nicht aus Chor, aus Dithyramb her: so kanns auch nichts chormäßiges, dithyrambisches haben. Läge ihm keine solche Simplizität von Faktis der Geschichte, Tradition, häuslichen, und Staats- und Religionsbeziehungen vor — natürlich kanns nichts von alledem haben. — Es wird sich, wo möglich, sein Drama nach seiner Geschichte, nach Zeitgeist, Sitten, Meinungen, Sprache, Nationalvorurteilen, Traditionen und Liebhabereien, wenn auch aus Fastnachts- und Marionettenspiel (eben, wie die edlen Griechen aus dem Chor) erfinden — und das Erfundne wird Drama sein, wenn es bei diesem Volk dramatischen Zweck erreicht. Man sieht, wir sind bei den toto divisis ab orbe Britannis[21] und ihrem großen Shakespeare. — —

Wie vor einem Meere von Begebenheit, wo Wogen in Wogen rauschen, so tritt vor seine Bühne. Die Auftritte der Natur rücken vor und ab; würken ineinander, so disparat sie scheinen; bringen sich hervor und zerstören sich, damit die Absicht des Schöpfers, der alle im Plane der Trunkenheit und Unordnung gesellet zu haben schien, erfüllt werde — dunkle kleine Symbole zum Sonnenriß einer Theodicee Gottes[22]. — —

Alle Shakespearesche Stücke sind eigentlich Geschichte (allein Geschichte, nicht wie sie unsre Lehrbücher erzählen, oder abschatten, oder porträtieren) allein Geschichte, so voll, so ganz, so lebendig, wie sie im großen Zusammenlauf der Weltbegebenheiten nur geschehen kann. — — Aber Geschichte, wie ausgebildet! wie geordnet! wie geleitet! gedacht und gefühlt! Da hat die eine mehr tragische, die andre mehr bürgerliche, die dritte mehr Charakter-, die vierte mehr possierliche Szenen; alle, wie sie das Ganze der Begebenheit gab, und die Absicht der Illusion foderte; allein in diesem Mehr oder Weniger, in dieser steten Fortschattierung, wer macht da Arten? wer zieht Grenzlinien und Wegscheide? —

Shakespeare, der Sohn der Natur, Vertrauter der Gottheit, Dolmetscher aller Sprachen und Leidenschaften und Charaktere,

Führer und Verwickler des Fadens aller Begebenheiten, die menſchliche Herzen treffen können — was ſehe ich, wenn ich ihn leſe! Theater, Kuliſſe, Komödiant, Nachahmung iſt verſchwunden: ich ſehe Welt, Menſchen, Leidenſchaften, Wahrheit! — — Alle ganze, individuelle Weſen, jeder aus ſeinem Charakter und von ſeiner Seite hiſtoriſch teilnehmend, mitwürkend, handelnd; jeder gleichſam für ſich Abſicht und Zweck, und nur durch die ſchöpferiſche Kraft des Dichters als Zweck zugleich Mittel; als Abſicht zugleich Mitwürker des Ganzen! So ſpielt im großen Weltlauf vielleicht ein höheres, unſichtbares Weſen mit einer niedern Klaſſe von Geſchöpfen: jeder läuft zu ſeinem Zweck und ſchafft und würket; und ſiehe! unwiſſend werden ſie eben damit blinde Werkzeuge zu einem höhern Plan, zu dem Ganzen eines unſichtbaren Dichters![28]

Der junge Goethe.

Zum Shakeſpeares Tag (1771).

Erwarten Sie nicht, daß ich viel und ordentlich ſchreibe, Ruhe der Seele iſt kein Feſttagskleid; und noch zur Zeit habe ich wenig über Shakeſpearen gedacht; geahndet, empfunden, wenns hoch kam, iſt das Höchſte, wohin ich's habe bringen können. Die erſte Seite, die ich in ihm las, machte mich auf Zeitlebens ihm eigen, und wie ich mit dem erſten Stücke fertig war, ſtund ich wie ein Blindgeborner, dem eine Wunderhand das Geſicht in einem Augenblicke ſchenkt. Ich erkannte, ich fühlte aufs Lebhafteſte meine Exiſtenz um eine Unendlichkeit erweitert, alles war mir neu, unbekannt, und das ungewohnte Licht machte mir Augenſchmerzen. Nach und nach lernt' ich ſehen, und, Dank ſei meinem erkenntlichen Genius, ich fühle noch immer lebhaft, was ich gewonnen habe.

Ich zweifelte keinen Augenblick, dem regelmäßigen Theater zu entſagen. Es ſchien mir die Einheit des Orts ſo kerkermäßig ängſtlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit läſtige Feſſeln unſrer Einbildungskraft. Ich ſprang in die freie Luft und fühlte erſt, daß ich Hände und Füße hatte. Und jetzo, da ich ſahe, wie

viel Unrecht mir die Herrn der Regeln in ihrem Loch angetan haben, wie viel freie Seelen noch drinne ſich krümmen, ſo wäre mir mein Herz geborſten, wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt hätte und nicht täglich ſuchte, ihre Türne zuſammenzuſchlagen. —

Shakeſpeares Theater iſt ein ſchöner Raritätenkaſten[24], in dem die Geſchichte der Welt vor unſern Augen an dem unſichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt. Seine Plane ſind, nach dem gemeinen Stil zu reden, keine Plane, aber ſeine Stücke drehen ſich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philoſoph geſehen und beſtimmt hat), in dem das Eigentümliche unſres Ichs, die prätendierte Freiheit unſres Willens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zuſammenſtößt. Unſer verdorbner Geſchmack aber umnebelt dergeſtalt unſere Augen, daß wir faſt eine neue Schöpfung nötig haben, uns aus dieſer Finſternis zu entwickeln[25].

Aus Goethes Brieftaſche.

Es iſt endlich einmal Zeit, daß man aufgehöret hat, über die Form dramatiſcher Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alle hieß. — —

Deswegen gibt's doch eine Form, die ſich von jener unterſcheidet wie der innere Sinn vom äußern, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt ſein will. Unſer Kopf muß überſehen, was ein andrer Kopf faſſen kann; unſer Herz muß empfinden, was ein andres füllen mag. Das Zuſammenwerfen der Regeln gibt keine Ungebundenheit, und wenn ja das Beiſpiel gefährlich ſein ſollte, ſo iſt's doch im Grunde beſſer, ein verworrnes Stück machen, als ein kaltes.

Freilich wenn mehrere das Gefühl dieſer innern Form hätten, die alle Formen in ſich begreift, würden wir weniger verſchobne Geburten des Geiſts anekeln. Man würde ſich nicht einfallen laſſen, jede tragiſche Begebenheit zum Drama zu ſtrecken, nicht jeden Roman zum Schauſpiel zerſtücklen! Ich wollte, daß ein guter Kopf dies doppelte Unweſen parodierte und etwa die Aeſopiſche

Fabel vom Wolf und Lamme zum Trauerſpiel in fünf Akten umarbeitete.

Jede Form, auch die gefühlteſte, hat etwas Unwahres; allein ſie iſt ein- für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menſchen zum Feuerblick ſammeln. Aber das Glas! Wem's nicht gegeben wird, wird's nicht erjagen; es iſt, wie der geheimnisvolle Stein der Alchymiſten, Gefäß und Materie, Feuer und Kühlbad. So einfach, daß es vor allen Türen liegt, und ſo ein wunderbar Ding, daß juſt die Leute, die es beſitzen, meiſt keinen Gebrauch davon machen können.

Wer übrigens eigentlich für die Bühne arbeiten will, ſtudiere die Bühne, Wirkung der Fernemalerei, der Lichter, Schminke, Glanzleinewand und Flittern, laſſe die Natur an ihrem Ort und bedenke ja fleißig, nichts anzulegen, als was ſich auf Brettern zwiſchen Latten, Pappendeckel und Leinewand durch Puppen, vor Kindern ausführen läßt[26].

J. M. R. Lenz.

Aus den „Anmerkungen übers Theater".

Die Einheit des Dramas.

Was heißen die drei Einheiten? Hundert Einheiten will ich euch angeben, die alle immer doch die eine bleiben. Einheit der Nation, Einheit der Sprache, Einheit der Religion, Einheit der Sitten — ja was wird's denn nun? Immer dasſelbe, immer und ewig dasſelbe. Der Dichter und das Publikum müſſen die eine Einheit fühlen, aber nicht klaſſifizieren. Gott iſt nur Eins in allen ſeinen Werken, und der Dichter muß es auch ſein, wie groß oder klein ſein Wirkungskreis auch immer ſein mag. Aber fort mit dem Schulmeiſter, der mit ſeinem Stäbchen einem Gott auf die Finger ſchlägt.

Ariſtoteles. Die Einheit der Handlung. Fabula autem est una, non ut aliqui putant, si circa unum sit. Er ſondert

immer die Handlung von der handelnden Hauptperſon ab, die bongré malgré in die gegebene Fabel hineinpaſſen muß, wie ein Schiffstau in ein Nadelöhr. Unten mehr davon; bei den alten Griechen war's die Handlung, die ſich das Volk zu ſehen verſammlete. Bei uns iſt's die Reihe von Handlungen, die wie Donnerſchläge auf einander folgen, eine die andere ſtützen und heben, in ein großes Ganze zuſammenfließen müſſen, das hernach nichts mehr und nichts minder ausmacht, als die Hauptperſon, wie ſie in der ganzen Gruppe ihrer Mithändler hervorſticht. Bei uns alſo fabula est una si circa unum sit. Was können wir dafür, daß wir an abgeriſſenen Handlungen kein Vergnügen mehr finden, ſondern alt genug worden ſind, ein Ganzes zu wünſchen? daß wir den Menſchen ſehen wollen, wo jene nur das unwandelbare Schickſal und ſeine geheimen Einflüſſe ſahen. Oder ſcheuen Sie ſich, meine Herren! einen Menſchen zu ſehen?[27]

Die Tragödie und Komödie der Gegenwart.

Die Schauſpiele der Alten waren alle ſehr religiös, und war dies wohl ein Wunder, da ihr Urſprung Gottesdienſt war. Da nun fatum bei ihnen alles war, ſo glaubten ſie eine Ruchloſigkeit zu begehen, wenn ſie Begebenheiten aus den Charakteren berechneten, ſie bebten vor dem Gedanken zurück. Es war Gottesdienſt, die furchtbare Gewalt des Schickſals anzuerkennen, vor ſeinem blinden Deſpotismus hinzuzittern. Daher war Ödip ein ſehr ſchickliches Sujet fürs Theater, einen Diomed führte man nicht gern auf. Die Hauptempfindung, welche erregt werden ſollte, war nicht Hochachtung für den Helden, ſondern blinde und knechtiſche Furcht vor den Göttern. — —

Damit wir nun, unſern Religionsbegriffen und ganzen Art zu denken und zu handeln analog, die Grenzen unſers Trauerſpiels richtiger abſtecken, als bisher geſchehen, ſo müſſen wir von einem andern Punkt ausgehen, als Ariſtoteles, wir müſſen, um den unſrigen zu nehmen, den Volksgeſchmack der Vorzeit und unſers Vaterlandes zu Rate ziehen, der noch heutzutage Volks-

geſchmack bleibt und bleiben wird. Und da ſind ich, daß er beim Trauerſpiele oder Staatsaktion, iſt gleichviel, immer drauf losſtürmt (die Äſthetiker mögen's hören wollen oder nicht): das iſt ein Kerl! das ſind Kerls! Bei der Komödie aber iſt's ein anders. Bei der geringfügigſten drollichten, poſſierlichen, unerwarteten Begebenheit im gemeinen Leben rufen die Blaffer mit ſeitwärts verkehrtem Kopf: Komödie! Das iſt eine Komödie! ächzen die alten Frauen. Die Hauptempfindung in der Komödie iſt immer die Begebenheit, die Hauptempfindung in der Tragödie iſt die Perſon, die Schöpfer ihrer Begebenheiten. — —

So iſts mit den hiſtoriſchen Stücken Shakeſpeares: hier möchte ich Charakterſtücke ſagen, wenn das Wort nicht ſo gemißbraucht wäre. Die Mumie des alten Helden, die der Biograph einſalbt und ſpezereit, in die der Poet ſeinen Geiſt haucht. Da ſteht er wieder auf, der edle Tote, in verklärter Schöne geht er aus den Geſchichtbüchern hervor, und lebt mit uns zum andern Male. O wo finde ich Worte, dieſe herzliche Empfindung für die auferſtandenen Toten anzudeuten — und ſollten wir ihnen nicht mit Freuden nach Alexandrien, nach Rom, in alle Vorfallenheiten ihres Lebens folgen und das: ſelig ſind die Augen, die dich geſehen haben, nun für uns behalten? Habt ihr nicht Luſt, ihnen zuzuſehen, meine Herren? In jeder ihrer kleinſten Handlungen, Schickſalswechſel und Lebensſtößen? In ihrer immer regen Gegenwirkung und Geiſtesgröße? Weilt ihr lieber an der Moorlache, als an der grünen See in unauslöſchlicher Bewegung und dem hellen Felſen mitten in? Ja, meine Herren! wenn Sie den Helden nicht der Mühe wert achten, nach ſeinen Schickſalen zu fragen, ſo wird Ihnen ſein Schickſal nicht der Mühe wert dünken, ſich nach dem Helden umzuſehen. Denn der Held allein iſt der Schlüſſel zu ſeinen Schickſalen.

Ganz anders iſt's mit der Komödie. Meiner Meinung nach wäre immer der Hauptgedanke einer Komödie eine Sache, einer Tragödie eine Perſon. Eine Mißheurat, ein Fündling, irgendeine Grille eines ſeltſamen Kopfs (die Perſon darf uns weiter

nicht bekannt ſein, als inſofern ihr Charakter dieſe Grille, dieſe Meinung, ſelbſt dieſes Syſtem veranlaßt haben kann: wir verlangen hier nicht die ganze Perſon zu kennen)[28].

G. A. Bürger.

Aus Daniel Wunderlichs Buch[29].

Von der Einteilung des Schauſpiels.

Trauerſpiel, — Freudenſpiel, — rührendes, weinerliches Luſtſpiel, — Poſſenſpiel, heroiſches, bürgerliches, bäueriſches, ſchäferliches, — und der Himmel weiß! was noch ſonſt für Spiele die Theoreienmacher uns herrechnen! Und doch tun ſie der Sache noch lange nicht genug, wenn ſie alles, was ſich nach ihrer Weiſe teilen läßt, bis ans Ende fortteilen wollen. Daß ſie doch alle der Batteux holte! Und ihren Verſtand weit droben im arioſtiſchen Monde in tauſend Fläſchchen verteilte und jedes dicht und feſt zupfropfte! Schauſpiel iſt — Schauſpiel, und damit gut! Jene Teilung gemahnet mich nicht anders, als wenn man die liebe Mutter Natur in die lachende und weinende, tragikomiſche und komiſchtragiſche tabellieren wollte, da ſie doch das alles in einer und eine in dem allen iſt. Wiſſet ihr nicht, daß ſie Freud' und Leid, Krieg und Frieden, Ruh' und Aufruhr, Haß und Liebe, Verſöhnung und Rache, Tod und Leben in einem Neſte brütet? Warum zimmern alſo wohl die kindiſchen Kinder der Kunſt ſo viel hundert Käſtchen und Fächerchen, alles das auseinander zu ſondern? Wie mögen ſie ihr wohl vorſchreiben, wie ſie das all? ob ſie's einzeln oder paarweiſe? oder die ganze Hecke auf einmal ausfliegen laſſen ſoll? Was Mutter Natur tut, das iſt recht; was ſie paart, das iſt wohl gepaart. Daß euch die Hand nicht aus dem Grabe wachſe, weil ihr euch an der Mutter vergreift! Wiſſet ihr nicht, was Sokrates ſagte, daß Schmerz und Wolluſt an ihren Enden zuſammengeknotet wären?

Da meinen ſie nun, verbieten zu können, daß das Komiſche etwas Tragiſches und das Tragiſche etwas Komiſches begleite,

und bedenken nicht, wie sehr einem mit dem anderen oft aufgeholfen werden könne. Hat nun erst einmal ein Junker solch Sprüchlein auswendig gelernt, so spricht er darnach frisch vom Munde weg, ohne das Gefühl der Natur zu Rate zu ziehen. Freilich hat dies auch die leidige Theorei ersäuft. Also meinst du aber doch, Menschchen, daß die volle Lache, in einem und ebendemselben Nu, nicht manchmal ebenso durchschauern könne als der grimmigste Blick des Wüterichs? Ei, Lieber! wie, wenn der Teufel zu dir träte und dich bei voller Lache zum hölliſchen Tanz aufforderte? Dann würdest du ja wohl zum Teufel sagen: Dein Anstand ist komisch und schickt sich nicht für diese tragische Situation! Oder würdest du verlegen sein, wie du diesen Akt nennen solltest? Nenn' ihn doch Tragikomödie!

Darum kenn' ich nur ein Spiel: und das heißt Schauspiel. Das sei, wie es wolle! Nur gefalle es den Kindern der Natur.

Der junge Schiller.

Aufgaben des Dramas.

Der Geist des gegenwärtigen Jahrzehends in Teutschland zeichnet sich auch vorzüglich dadurch von den vorigen aus, daß er dem Drama beinah in allen Provinzen des Vaterlands einen lebhaftern Schwung gab; und es ist merkwürdig, daß man noch nie so oft Seelengröße zu beklatschen und Schwachheiten auszupfeifen gefunden hat, als eben in dieser Epoche. — Schade, daß dies nur auf der Bühne ist ... Allerdings sollte man denken, ein offener Spiegel des menschlichen Lebens, auf welchem sich die geheimsten Winkelzüge des Herzens illuminiert und fresko zurückwerfen, wo alle Evolutionen von Tugend und Laster, alle verworrensten Intrigen des Glücks, die merkwürdige Ökonomie der obersten Fürsicht, die sich im wirklichen Leben oft in langen Ketten unabsehbar verliert, wo, sage ich, dieses alles, in kleinern Flächen und Formen aufgefaßt, auch dem stumpfesten Auge übersehbar zu Gesichte liegt; — ein Tempel, wo der wahre, natürliche Apoll, wie einst zu Dodona und Delphos, goldne Orakel mündlich zum

Herzen redet; — eine ſolche Anſtalt, möchte man erwarten, ſollte die reinern Begriffe von Glückſeligkeit und Elend um ſo nachdrücklicher in die Seele prägen, als die ſinnliche Anſchauung lebendiger iſt, denn nur Tradition und Sentenzen. Sollte, ſage ich; — und was ſollten die Waren nicht, wenn man den Verkäufer höret? . . .

So lang das Schauſpiel weniger Schule als Zeitvertreib iſt — mehr dazu gebraucht wird, die eingähnende Langeweile zu beleben, unfreundliche Winternächte zu betrügen und das große Heer unſerer ſüßen Müßiggänger mit dem Schaume der Weisheit, dem Papiergeld der Empfindung und galanten Zoten zu bereichern, ſo lang es mehr für die Toilette und die Schenke arbeitet: ſo lange mögen immer unſere Theaterſchriftſteller der patriotiſchen Eitelkeit entſagen, Lehrer des Volks zu ſein. Bevor das Publikum für ſeine Bühne gebildet iſt, dürfte wohl ſchwerlich die Bühne ihr Publikum bilden.

Aber daß wir auch hier nicht zu weit gehen — daß wir dem Publikum nicht die Fehler des Dichters zur Laſt legen. Ich bemerke zwei vorzüglichen Moden im Drama, die zwei äußerſten Enden, zwiſchen welchen Wahrheit und Natur inne liegen. Die Menſchen des Peter Corneille ſind froſtige Behorcher ihrer Leidenſchaft — altkluge Pedanten ihrer Empfindung. . . Der leidige Anſtand in Frankreich hat den Naturmenſchen verſchnitten. — Ihr Kothurn iſt in einen niedlichen Tanzſchuh verwandelt. In England und Teutſchland (doch auch hier nicht bälder, als bis Goethe die Schleichhändler des Geſchmacks über den Rhein zurückgejagt hatte) deckt man der Natur, wenn ich ſo reden darf, ihre Scham auf, vergrößert ihre Finnen und Leberflecken unter dem Hohlſpiegel eines unbändigen Witzes, die mutwillige Phantaſie glühender Poeten lügt ſie zum Ungeheuer und drommelt von ihr die ſchändlichſten Anekdoten aus. — — Zu einer guten Kopie der Natur gehört beides, eine edelmütige Kühnheit, ihr Mark auszuſaugen und ihre Schwungkraft zu erreichen, aber zugleich auch eine ſchüchterne Blödigkeit, um

die graſſen Züge, die ſie ſich in großen Wandſtücken erlaubt, bei Miniaturgemälden zu mildern. Wir Menſchen ſtehen vor dem Univerſum, wie die Ameiſe vor einem großen majeſtätiſchen Palaſte. Es iſt ein ungeheures Gebäude, unſer Inſektenblick verweilet auf dieſem Flügel und findet vielleicht dieſe Säulen, dieſe Statuen übel angebracht; das Auge eines beſſern Weſens umfaßt auch den gegenüberſtehenden Flügel, und nimmt dort Statuen und Säulen gewahr, die ihren Kamerädinnen hier ſymmetriſch entſprechen. Aber der Dichter male für Ameiſenaugen und bringe auch die andere Hälfte in unſern Geſichtskreis verkleinert herüber; er bereite uns von der Harmonie des Kleinen auf die Harmonie des Großen, von der Symmetrie des Teils auf die Symmetrie des Ganzen und laſſe uns letztere in der erſtern bewundern. Ein Verſehen in dieſem Punkt iſt eine Ungerechtigkeit gegen das ewige Weſen, das nach dem unendlichen Umriß der Welt, nicht nach einzelnen herausgehobenen Fragmenten beurteilt ſein will[30].

Klaſſiſche und klaſſiziſtiſche Äſthetik.

Chr. M. Wieland.

Ein deutſches Trauerſpiel.

Wenn ich alſo ein verſifiziertes und gereimtes teutſches Trauerſpiel, das neben einem von Racine oder Voltaire ſtehen könnte, zu ſehen gewünſcht habe, ſo wollte ich damit weder mehr noch weniger ſagen: als daß wir, ſoviel ich wüßte, noch kein ſolches Stück hätten, und daß es uns nicht eher anſtehe, die Franzoſen herabſetzen zu wollen, bis wir gezeigt hätten, daß wir es ihnen in ihrer Manier zuvortun könnten. Aber ich war weit entfernt, dieſe Manier, dieſe Form für die einzige oder nur für die beſte zu halten; weit entfernt einen Racine oder Voltaire wegen ihrer Regelmäßigkeit, wegen eines mehr oder weniger künſtlichen Plans, wegen der reinern Sprache, ſchönern Verſifikation, und überhaupt wegen des feinern und edlern Geſchmacks ihrer Zeit, über Shakeſpearen zu erheben, dem ſie an Genie und Imagination, an tiefem Gefühl und getreuer Darſtellung der Natur ſo weit nachſtehen, als die ſpruchreiche philoſophiſche Henriade der Ilias. Ich war eben ſo weit entfernt, unſern Götz von Berlichingen, als Lear, Hamlet oder Othello für Ungeheuer zu halten; oder die neuern Nachahmungen derſelben deswegen, weil die Einheiten der Zeit und des Ortes und andre Regeln nicht darin beobachtet ſind, für verwerflich zu halten. Wenn ich ſie tadle, ſo iſt es wegen ſolcher Fehler, Ausſchweifungen und Ungereimtheiten, die es auch in dem regelmäßigſten Stücke ſein würden. Ich wünſche nicht, daß wir uns ſklaviſch weder nach den Griechen noch nach den Franzoſen bilden, ſondern daß wir eine Schaubühne hätten, die ſich ſo gut für uns ſchickte, als die Schaubühne des Sophokles und Ariſtophanes für die Zeit des Perikles, oder die des Racine und Molière für den Hof und die Hauptſtadt Ludwig XIV., die aber von allen Fehlern, die den allgemeinen Menſchenſinn beleidigen und dem wahren Zweck der

Schauſpiele* zuwider ſind, gereinigt, in ihrer Art vortrefflich genug wäre, um Perſonen von Verſtand und Geſchmack, welches Landes und Volkes ſie auch ſein möchten, auch durch Schönheiten, die von National- und Lokalverhältniſſen und allen Arten konventioneller Form unabhängig ſind, zu gefallen. Ich glaube, daß man gegen die Franzoſen gerecht ſein kann, ohne darum Partei gegen die Engländer zu nehmen. Meiner Meinung nach kann ein Mann von Talenten in allen Gattungen ſchätzbare Werke hervorbringen, und (wenn ich Voltairen hier eine Wendung abborgen darf) die einzige Gattung, die ich aus unſrer Literatur verbannt zu ſehen wünſche, iſt — die langweilige[31].

Über das deutſche Singſpiel.

Ich glaube hinlänglich gezeigt zu haben, daß dem Dichter eines Singſpiels zur Wahl ſeines Stoffes nicht nur die griechiſche Götter-, Helden- und Hirtenwelt nebſt der neuern Ritterzeit, ſondern ſogar die wirkliche Geſchichte offen ſtehe; daß aber darum nicht jedes Sujet aus einem dieſer Felder tauglich ſei, ſondern die Wahl des Dichters nur auf ſolche fallen müſſe, welche der muſikaliſchen Behandlung fähig ſind;

Daß er alſo 1. alle diejenigen beiſeite legen müſſe, die entweder wegen der Natur der Handlung, oder weil ſie gar zu verwickelt und mit zu viel Begebenheiten beladen ſind, ſich beſſer zur Tragödie als zum Singſpiele ſchicken;

Daß er 2. in der Wahl ſelbſt für ſolche Charakter, Leidenſchaften und Situationen ſich entſcheiden müſſe, die durch die muſikaliſche Verſchönerung nichts von ihrer Wahrheit verlieren;

Daß er 3. den Plan ſo einfach anlegen und auf ſo wenige Perſonen als möglich einſchränken und ſchlechterdings, wo nicht

* Dergleichen ſind die Erregung ſolcher Erſchütterungen, die, ohne einige Beimiſchung von Vergnügen, bloß Ekel, Grauen und peinliche Beklemmung verurſachen, oder Aufſtellung ſolcher Narren, dergleichen man allenfalls nur in Tollhäuſern findet, und ſolcher Böſewichter, die man ſich nur als eingefleiſchte Teufel möglich denken kann, die Überladung mit Epiſoden, unter welchen die Hauptfiguren erdrückt werden uſw.

alle Epiſoden, doch alle ſolche vermeiden müſſe, die das Hauptintereſſe, anſtatt es zu erhöhen, ſchwächen würden;

Endlich 4., daß er hauptſächlich dahin zu arbeiten habe, ſeine Perſonen mehr in Empfindung und innerer Gemütsbewegung als in äußerlicher Handlung darzuſtellen.

In dieſen an ſich ſelbſt ganz einleuchtenden Grundſätzen iſt, däucht mich, alles enthalten, was der Dichter eines lyriſchen Drama (außer den Geſetzen, die allen dramatiſchen Werken überhaupt gemein ſind) in Abſicht auf die Wahl und Behandlung des Stoffes zu leiſten hat, und was die Zuhörer mit Recht von ihm fordern können und fordern ſollten, weil ſie ihm, ohne ihrem eignen Vergnügen Schaden zu tun, nichts davon erlaſſen können[32].

Schiller.

Die Arten der Tragödie.

Entweder es ſind außerordentliche Handlungen und Situationen, oder es ſind Leidenſchaften, oder es ſind Charaktere, die dem tragiſchen Dichter zum Stoff dienen; und wenn gleich oft alle dieſe drei, als Urſach und Wirkung, in einem Stücke ſich beiſammenfinden, ſo iſt doch immer das eine oder das andere vorzugsweiſe der letzte Zweck der Schilderung geweſen. Iſt die Begebenheit oder Situation das Hauptaugenmerk des Dichters, ſo braucht er ſich nur inſofern in die Leidenſchaft- und Charakterſchilderung einzulaſſen, als er jene durch dieſe herbeiführt. Iſt hingegen die Leidenſchaft ſein Hauptzweck, ſo iſt ihm oft die unſcheinbarſte Handlung ſchon genug, wenn ſie jene nur ins Spiel ſetzt. Ein am unrechten Orte gefundenes Schnupftuch veranlaßt eine Meiſterſzene im „Mohren von Venedig“. Iſt endlich der Charakter ſein vorzüglichers Augenmerk, ſo iſt er in der Wahl und Verknüpfung der Begebenheiten noch viel weniger gebunden, und die ausführliche Darſtellung des ganzen Menſchen verbietet ihm ſogar, einer Leidenſchaft zu viel Raum zu geben. Die alten Tragiker haben ſich beinahe einzig auf Situationen und Leidenſchaften eingeſchränkt. Darum findet man bei ihnen auch

nur wenig Individualität, Ausführlichkeit und Schärfe der Charakteristik. Erst in neuern Zeiten, und in diesen erst seit Shakespeare, wurde die Tragödie mit der dritten Gattung bereichert; er war der erste, der in seinem „Macbeth", „Richard III." usw. ganze Menschen und Menschenleben auf die Bühne brachte, und in Deutschland gab uns der Verfasser des „Götz von Berlichingen" das erste Muster in dieser Gattung. Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, wie viel oder wie wenig sich diese neue Gattung mit dem letzten Zwecke der Tragödie, Furcht und Mitleid zu erregen, verträgt; genug, sie ist einmal vorhanden und ihre Regeln sind bestimmt[33].

Der Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen.

Das Rührende und Erhabene kommen darin überein, daß sie Lust durch Unlust hervorbringen, daß sie uns also (da die Lust aus Zweckmäßigkeit, der Schmerz aber aus dem Gegenteil entspringt) eine Zweckmäßigkeit zu empfinden geben, die eine Zweckwidrigkeit voraussetzt. — —

Vorzüglich aber kommt es bei Bestimmung des Verhältnisses der Lust zu der Unlust in Rührungen darauf an, ob der verletzte Zweck den erreichten oder der erreichte den, der verletzt wird, an Wichtigkeit übertreffen. Keine Zweckmäßigkeit geht uns so nah an als die moralische, und nichts geht über die Lust, die wir über diese empfinden. Die Naturzweckmäßigkeit könnte noch immer problematisch sein, die moralische ist uns erwiesen. Sie allein gründet sich auf unsre vernünftige Natur und auf innre Notwendigkeit. Sie ist uns die nächste, die wichtigste und zugleich die erkennbarste, weil sie durch nichts von außen, sondern durch ein innres Prinzip unsrer Vernunft bestimmt wird. Sie ist das Palladium unsrer Freiheit.

Diese moralische Zweckmäßigkeit wird am lebendigsten erkannt, wenn sie im Widerspruch mit andern die Oberhand behält; nur dann erweist sich die ganze Macht des Sittengesetzes, wenn es mit allen übrigen Naturkräften im Streit gezeigt wird und alle

neben ihm ihre Gewalt über ein menschliches Herz verlieren. Unter diesen Naturkräften ist alles begriffen, was nicht moralisch ist, alles, was nicht unter der höchsten Gesetzgebung der Vernunft stehet; also Empfindungen, Triebe, Affekte, Leidenschaften so gut als physische Notwendigkeit und das Schicksal. Je furchtbarer die Gegner, desto glorreicher der Sieg; der Widerstand allein kann die Kraft sichtbar machen. Aus diesem folgt, „daß das höchste Bewußtsein unsrer moralischen Natur nur in einem gewaltsamen Zustande, im Kampfe erhalten werden kann, und daß das höchste moralische Vergnügen jederzeit von Schmerz begleitet sein wird."

Diejenige Dichtungsart also, welche uns die moralische Lust in vorzüglichem Grade gewährt, muß sich eben deswegen der gemischten Empfindungen bedienen und uns durch den Schmerz ergötzen. Dies tut vorzugsweise die Tragödie, und ihr Gebiet umfaßt alle mögliche Fälle, in denen irgend eine Naturzweckmäßigkeit einer moralischen, oder auch eine moralische Zweckmäßigkeit der andern, die höher ist, aufgeopfert wird. Es wäre vielleicht nicht unmöglich, nach dem Verhältnis, in welchem die moralische Zweckmäßigkeit im Widerspruch mit der andern erkannt und empfunden wird, eine Stufenleiter des Vergnügens von der untersten bis zur höchsten hinaufzuführen und den Grad der angenehmen oder schmerzhaften Rührung a priori aus dem Prinzip der Zweckmäßigkeit bestimmt anzugeben. Ja vielleicht ließen sich aus eben diesem Prinzip bestimmte Ordnungen der Tragödie ableiten und alle mögliche Klassen derselben a priori in einer vollständigen Tafel erschöpfen, so daß man imstande wäre, jeder gegebenen Tragödie ihren Platz anzuweisen und den Grad sowohl als die Art der Rührung im voraus zu berechnen, über den sie sich, vermöge ihrer Spezies, nicht erheben kann[34].

Tragisches Mitleid.

Man hat es auf mehrere Art versucht, das Vergnügen des Mitleids zu erklären; aber die wenigsten Auflösungen konnten

befriedigend ausfallen, weil man den Grund der Erſcheinung lieber in begleitenden Umſtänden, als in der Natur des Affekts ſelbſt aufſuchte. Vielen iſt das Vergnügen des Mitleids nichts anders, als das Vergnügen der Seele an ihrer Empfindſamkeit; andern die Luſt an ſtarkbeſchäftigten Kräften, lebhafter Wirkſamkeit des Begehrungsvermögens, kurz an einer Befriedigung des Tätigkeitstriebes; andre laſſen ſie aus der Entdeckung ſittlich ſchöner Charakterzüge, die der Kampf mit dem Unglück und mit der Leidenſchaft ſichtbar mache, entſpringen. Noch immer aber bleibt unaufgelöſt, warum gerade die Pein ſelbſt, das eigentliche Leiden, bei Gegenſtänden des Mitleids uns am mächtigſten anzieht, da nach jenen Erklärungen ein ſchwächerer Grad des Leidens den angeführten Urſachen unſrer Luſt an der Rührung offenbar günſtiger ſein müßte. Die Lebhaftigkeit und Stärke der in unſrer Phantaſie erweckten Vorſtellungen, die ſittliche Vortrefflichkeit der leidenden Perſonen, der Rückblick des mitleidenden Subjekts auf ſich ſelbſt können die Luſt an Rührungen wohl erhöhen, aber ſie ſind die Urſache nicht, die ſie hervorbringt. Das Leiden einer ſchwachen Seele, der Schmerz eines Böſewichts gewähren uns dieſen Genuß freilich nicht, aber deswegen nicht, weil ſie unſer Mitleid nicht in dem Grade wie der leidende Held oder der kämpfende Tugendhafte erregen. Stets alſo kehrt die erſte Frage zurück, warum eben juſt der Grad des Leidens den Grad der ſympathetiſchen Luſt an einer Rührung beſtimme, und ſie kann auf keine andre Art beantwortet werden, als daß gerade der Angriff auf unſre Sinnlichkeit die Bedingung ſei, diejenige Kraft des Gemüts aufzuregen, deren Tätigkeit jenes Vergnügen an ſympathetiſchem Leiden erzeugt.

Dieſe Kraft nun iſt keine andre als die Vernunft, und inſofern die freie Wirkſamkeit derſelben als abſolute Selbſttätigkeit vorzugsweiſe den Namen der Tätigkeit verdient, inſofern ſich das Gemüt nur in ſeinem ſittlichen Handeln vollkommen unabhängig und frei fühlt, inſofern iſt es freilich der befriedigte Trieb der Tätigkeit, von welchem unſer Vergnügen an traurigen Rührungen

seinen Ursprung zieht. Aber so ist es auch nicht die Menge, nicht die Lebhaftigkeit der Vorstellungen, nicht die Wirksamkeit des Begehrungsvermögens überhaupt, sondern eine bestimmte Gattung der erstern, und eine bestimmte, durch Vernunft erzeugte Wirksamkeit des letztern, was diesem Vergnügen zum Grunde liegt.

Der mitgeteilte Affekt überhaupt hat also etwas ergötzendes für uns, weil er den Tätigkeitstrieb befriedigt; der traurige Affekt leistet jene Wirkung in einem höhern Grade, weil er diesen Trieb in einem höhern Grade befriedigt. Nur im Zustand seiner vollkommenen Freiheit, nur im Bewußtsein seiner vernünftigen Natur äußert das Gemüt seine höchste Tätigkeit, weil es da allein eine Kraft anwendet, die jedem Widerstand überlegen ist. — —

Die Tragödie wäre demnach dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen. — —

Wenn der Zweck der Tragödie ist, den mitleidigen Affekt zu erregen, ihre Form aber das Mittel ist, durch welches sie diesen Zweck erreicht, so muß Nachahmung einer rührenden Handlung der Inbegriff aller Bedingungen sein, unter welchen der mitleidige Affekt am stärksten erregt wird. Die Form der Tragödie ist also die günstigste, um den mitleidigen Affekt zu erregen.

Das Produkt einer Dichtungsart ist vollkommen, in welchem die eigentümliche Form dieser Dichtungsart zu Erreichung ihres Zweckes am besten benutzt worden ist. Eine Tragödie also ist vollkommen, in welcher die tragische Form, nämlich die Nachahmung einer rührenden Handlung am besten benutzt worden ist, den mitleidigen Affekt zu erregen. Diejenige Tragödie würde also die vollkommenste sein, in welcher das erregte Mitleid weniger Wirkung des Stoffes als der am besten benutzten tragischen Form ist. Diese mag für das Ideal der Tragödie gelten[35].

Tragödie und Komödie.

Es ist mehrmals darüber gestritten worden, welche von beiden, die Tragödie oder die Komödie, vor der andern den Rang verdiene. Wird damit bloß gefragt, welche von beiden das wichtigere Objekt behandle, so ist kein Zweifel, daß die erstere den Vorzug behauptet; will man aber wissen, welche von beiden das wichtigere Subjekt erfodre, so möchte der Ausspruch eher für die letztere ausfallen. — In der Tragödie geschieht schon durch den Gegenstand sehr viel, in der Komödie geschieht durch den Gegenstand nichts und alles durch den Dichter. Da nun bei Urteilen des Geschmacks der Stoff nie in Betrachtung kommt, so muß natürlicherweise der ästhetische Wert dieser beiden Kunstgattungen in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer materiellen Wichtigkeit stehen. Den tragischen Dichter trägt sein Objekt, der komische hingegen muß durch sein Subjekt das seinige in der ästhetischen Höhe erhalten... Dieser ist also nur ruckweise und nur mit Anstrengung frei, jener ist es mit Leichtigkeit und immer.

Diese Freiheit des Gemüts in uns hervorzubringen und zu nähren, ist die schöne Aufgabe der Komödie, so wie die Tragödie bestimmt ist, die Gemütsfreiheit, wenn sie durch einen Affekt gewaltsam aufgehoben worden, auf ästhetischem Weg wieder herstellen zu helfen. In der Tragödie muß daher die Gemütsfreiheit künstlicherweise und als Experiment aufgehoben werden, weil sie in Herstellung derselben ihre poetische Kraft beweist; in der Komödie hingegen muß verhütet werden, daß es niemals zu jener Aufhebung der Gemütsfreiheit komme. Daher behandelt der Tragödiendichter seinen Gegenstand immer praktisch, der Komödiendichter den seinigen immer theoretisch, auch wenn jener (wie Lessing in seinem Nathan) die Grille hätte, einen theoretischen, dieser, einen praktischen Stoff zu bearbeiten. Nicht das Gebiet, aus welchem der Gegenstand genommen, sondern das Forum, vor welches der Dichter ihn bringt, macht denselben tragisch oder komisch. Der Tragiker muß sich vor dem ruhigen

Räſonnement in acht nehmen und immer das Herz intereſſieren; der Komiker muß ſich vor dem Pathos hüten und immer den Verſtand unterhalten. Jener zeigt alſo durch beſtändige Erregung, dieſer durch beſtändige Abwehrung der Leidenſchaft ſeine Kunſt; und dieſe Kunſt iſt natürlich auf beiden Seiten um ſo größer, je mehr der Gegenſtand des einen abſtrakter Natur iſt und der des andern ſich zum Pathetiſchen neigt. Wenn alſo die Tragödie von einem wichtigern Punkt ausgeht, ſo muß man auf der andern Seite geſtehen, daß die Komödie einem wichtigern Ziel entgegengeht, und ſie würde, wenn ſie es erreichte, alle Tragödie überflüſſig und unmöglich machen. Ihr Ziel iſt einerlei mit dem Höchſten, wornach der Menſch zu ringen hat, frei von Leidenſchaft zu ſein, immer klar, immer ruhig um ſich und in ſich zu ſchauen, überall mehr Zufall als Schickſal zu finden, und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen[36].

Goethe und Schiller.

Über epiſche und dramatiſche Dichtung.

Der Epiker und Dramatiker ſind beide den allgemeinen poetiſchen Geſetzen unterworfen, beſonders dem Geſetze der Einheit und dem Geſetze der Entfaltung; ferner behandeln ſie beide ähnliche Gegenſtände und können beide alle Arten von Motiven brauchen; ihr großer weſentlicher Unterſchied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt, und der Dramatiker ſie als vollkommen gegenwärtig darſtellt. Wollte man das Detail der Geſetze, wonach beide zu handeln haben, aus der Natur des Menſchen herleiten, ſo müßte man ſich einen Rhapſoden und einen Mimen, beide als Dichter, jenen mit ſeinem ruhig horchenden, dieſen mit ſeinem ungeduldig ſchauenden und hörenden Kreiſe umgeben, immer vergegenwärtigen, und es würde nicht ſchwer fallen zu entwickeln, was einer jeden von dieſen beiden Dichtarten am meiſten frommt, welche Gegenſtände jede vorzüglich wählen, welcher Motive ſie

ſich vorzüglich bedienen wird; ich ſage vorzüglich: denn, wie ich ſchon zu Anfang bemerkte, ganz ausſchließlich kann ſich keine etwas anmaßen.

Die Gegenſtände des Epos und der Tragödie ſollten rein menſchlich, bedeutend und pathetiſch ſein: die Perſonen ſtehen am beſten auf einem gewiſſen Grade der Kultur, wo die Selbſttätigkeit noch auf ſich allein angewieſen iſt, wo man nicht moraliſch, politiſch, mechaniſch, ſondern perſönlich wirkt. Die Sagen aus der heroiſchen Zeit der Griechen waren in dieſem Sinne den Dichtern beſonders günſtig.

Das epiſche Gedicht ſtellt vorzüglich perſönlich beſchränkte Tätigkeit, die Tragödie perſönlich beſchränktes Leiden vor; das epiſche Gedicht den außer ſich wirkenden Menſchen, Schlachten, Reiſen, jede Art von Unternehmung, die eine gewiſſe ſinnliche Breite fordert; die Tragödie den nach innen geführten Menſchen, und die Handlungen der echten Tragödie bedürfen daher nur weniges Raums.

Der Motive kenne ich fünferlei Arten:

1. Vorwärtsſchreitende, welche die Handlung fördern; deren bedient ſich vorzüglich das Drama.

2. Rückwärtsſchreitende, welche die Handlung von ihrem Ziele entfernen; deren bedient ſich das epiſche Gedicht faſt ausſchließlich.

3. Retardierende, welche den Gang aufhalten oder den Weg verlängern; dieſer bedienen ſich beide Dichtarten mit dem größten Vorteile.

4. Zurückgreifende, durch die dasjenige, was vor der Epoche des Gedichts geſchehen iſt, hereingehoben wird.

5. Vorgreifende, die dasjenige, was nach der Epoche des Gedichts geſchehen wird, antizipieren; beide Arten braucht der epiſche ſo wie der dramatiſche Dichter, um ſein Gedicht vollſtändig zu machen.

Die Welten, welche zum Anſchauen gebracht werden ſollen, ſind beiden gemein:

1. Die *phyſiſche*, und zwar *erſtlich* die *nächſte*, wozu die dargeſtellten Perſonen gehören und die ſie umgibt. In dieſer ſteht der Dramatiker meiſt auf *einem* Punkte feſt, der Epiker bewegt ſich freier in einem größern Lokal; *zweitens* die *entferntere Welt*, wozu ich die ganze Natur rechne. Dieſe bringt der epiſche Dichter, der ſich überhaupt an die Imagination wendet, durch Gleichniſſe näher, deren ſich der Dramatiker ſparſamer bedient.

2. Die *ſittliche* iſt beiden ganz gemein und wird am glücklichſten in ihrer phyſiologiſchen und pathologiſchen Einfalt dargeſtellt.

3. Die Welt der *Phantaſien, Ahnungen, Erſcheinungen, Zufälle* und *Schickſale*. Dieſe ſteht beiden offen, nur verſteht ſich, daß ſie an die ſinnliche herangebracht werde; wobei denn für die Modernen eine beſondere Schwierigkeit entſteht, weil wir für die Wundergeſchöpfe, Götter, Wahrſager und Orakel der Alten, ſo ſehr es zu wünſchen wäre, nicht leicht Erſatz finden.

Die *Behandlung* im ganzen betreffend, wird der Rhapſode, der das vollkommen Vergangene vorträgt, als ein weiſer Mann erſcheinen, der in ruhiger Beſonnenheit das Geſchehene überſieht; ſein Vortrag wird dahin zwecken, die Zuhörer zu beruhigen, damit ſie ihm gern und lange zuhören, er wird das Intereſſe egal verteilen, weil er nicht imſtande iſt, einen allzu lebhaften Eindruck geſchwind zu balanzieren, er wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln; man wird ihm überall folgen, denn er hat es nur mit der Einbildungskraft zu tun, die ſich ihre Bilder ſelbſt hervorbringt, und der es auf einen gewiſſen Grad gleichgültig iſt, was für welche ſie aufruft. Der Rhapſode ſollte als ein höheres Weſen in ſeinem Gedicht nicht ſelbſt erſcheinen; er läſe hinter einem Vorhange am allerbeſten, ſo daß man von aller Perſönlichkeit abſtrahierte und nur die Stimme der Muſen im allgemeinen zu hören glaubte.

Der Mime dagegen iſt gerade in dem entgegengeſetzten Fall; er ſtellt ſich als ein beſtimmtes Individuum dar, er will, daß

man an ihm und ſeiner nächſten Umgebung ausſchließlich teilnehme, daß man die Leiden ſeiner Seele und ſeines Körpers mitfühle, ſeine Verlegenheiten teile und ſich ſelbſt über ihn vergeſſe. Zwar wird auch er ſtufenweiſe zu Werke gehen, aber er kann viel lebhaftere Wirkungen wagen, weil bei ſinnlicher Gegenwart auch ſogar der ſtärkere Eindruck durch einen ſchwächern vertilgt werden kann. Der zuſchauende Hörer muß von rechtswegen in einer ſteten ſinnlichen Anſtrengung bleiben, er darf ſich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenſchaftlich folgen, ſeine Phantaſie iſt ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Anſprüche an ſie machen, und ſelbſt was erzählt wird, muß gleichſam darſtellend vor die Augen gebracht werden[37].

Schiller.

Shakeſpeares Schatten.

Parodie[38].

Endlich erblickt' ich auch die hohe Kraft des Herakles,
Seinen Schatten. Er ſelbſt, leider, war nicht mehr zu ſehn.
Ringsum ſchrie, wie Vögelgeſchrei, das Geſchrei der Tragöden
Und das Hundegebell der Dramaturgen um ihn.
Schauerlich ſtand das Ungetüm da. Geſpannt war der Bogen,
Und der Pfeil auf der Senn' traf noch beſtändig das Herz.
„Welche noch kühnere Tat, Unglücklicher, wageſt du jetzo,
Zu den Verſtorbenen ſelbſt niederzuſteigen ins Grab".
Wegen Tireſias mußt' ich herab, den Seher zu fragen,
Wo ich den alten Kothurn fände, der nicht mehr zu ſehn.
„Glauben ſie nicht der Natur und den alten Griechen[39],
ſo holſt du
Eine Dramaturgie ihnen vergeblich herauf."
O, die Natur, die zeigt auf unſeren Bühnen ſich wieder,
Splitternackend, daß man jegliche Rippe ihr zählt.
„Wie? So iſt wirklich bei euch der alte Kothurnus zu ſehen,
Den zu holen ich ſelbſt ſtieg in des Tartarus Nacht?"[40]

Nichts mehr von dieſem tragiſchen Spuk! Kaum einmal im Jahre
Geht dein geharniſchter Geiſt über die Bretter hinweg.
„Auch gut! Philoſophie hat eure Gefühle geläutert,
Und vor dem heitern Humor fliehet der ſchwarze Affekt.“
Ja, ein derber und trockener Spaß, nichts geht uns darüber,
Aber der Jammer auch, wenn er nur naß iſt, gefällt.
„Alſo ſieht man bei euch den leichten Tanz der Thalia
Neben dem ernſten Gang, welchen Melpomene geht?“
Keines von beiden! Uns kann nur das Chriſtlich-Moraliſche rühren,
Und was recht populär, häuslich und bürgerlich iſt.
„Was? Es dürfte kein Cäſar auf euren Bühnen ſich zeigen?
Kein Achill, kein Oreſt, keine Andromacha mehr?“
Nichts! Man ſiehet bei uns nur Pfarrer, Kommerzienräte,
Fähndriche, Sekretärs, oder Huſarenmajors.
„Aber ich bitte dich, Freund, was kann denn dieſer Miſere
Großes begegnen, was kann Großes denn durch ſie geſchehn?“
Was? Sie machen Kabale, ſie leihen auf Pfänder, ſie ſtecken
Silberne Löffel ein, wagen den Pranger und mehr.
„Woher nehmt ihr denn aber das große, gigantiſche Schickſal,
Welches den Menſchen erhebt, wenn es den Menſchen zermalmt?“
Das ſind Grillen! Uns ſelbſt und unſre guten Bekannten,
Unſern Jammer und Not ſuchen und finden wir hier.
„Aber das habt ihr ja alles bequemer und beſſer zu Hauſe;
Warum entfliehet ihr euch, wenn ihr euch ſelber nur ſucht?“
Nimm's nicht übel, mein Heros, das iſt ein verſchiedener Kaſus:
Das Geſchick, das iſt blind, und der Poet iſt gerecht.
„Alſo eure Natur, die erbärmliche, trifft man auf euren
Bühnen, die große nur nicht, nicht die unendliche an?“
Der Poet iſt der Wirt und der letzte Aktus die Zeche;
Wenn ſich das Laſter erbricht, ſetzt ſich die Tugend zu Tiſch[41].

Die Idealiſierung des Dramas. (An Goethe.)

Gäb' es Rhapſoden und eine Welt für ſie, ſo würde der epiſche Dichter keine Motive von dem tragiſchen zu entlehnen brauchen, und hätten wir die Hülfsmittel und intenſiven Kräfte des griechiſchen Trauerſpiels und dabei die Vergünſtigung, unſere Zuhörer durch eine Reihe von ſieben Repräſentationen hindurchzuführen, ſo würden wir unſre Dramen nicht über die Gebühr in die Breite zu treiben brauchen. Das Empfindungsvermögen des Zuſchauers und Hörers muß einmal ausgefüllt und in allen Punkten ſeiner Peripherie berührt werden; der Durchmeſſer dieſes Vermögens iſt das Maß für den Poeten. Und weil die moraliſche Anlage die am meiſten entwickelte iſt, ſo iſt ſie auch die foderndſte und wir mögen's auf unſre Gefahr wagen, ſie zu vernachläſſigen.

Wenn das Drama wirklich durch einen ſo ſchlechten Hang des Zeitalters in Schutz genommen wird[42], wie ich nicht zweifle, ſo müßte man die Reforme beim Drama anfangen, und durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunſt Luft und Licht verſchaffen. Und dies, deucht mir, möchte unter andern am beſten durch Einführung ſymboliſcher Behelfe geſchehen, die in allem dem, was nicht zu der wahren Kunſtwelt des Poeten gehört, und alſo nicht dargeſtellt, ſondern bloß bedeutet werden ſoll, die Stelle des Gegenſtandes verträten. Ich habe mir dieſen Begriff vom Symboliſchen in der Poeſie noch nicht recht entwickeln können, aber es ſcheint mir viel darin zu liegen. Würde der Gebrauch desſelben beſtimmt, ſo müßte die natürliche Folge ſein, daß die Poeſie ſich reinigte, ihre Welt enger und bedeutungsvoller zuſammenzöge und innerhalb derſelben deſto wirkſamer würde.

Ich hatte immer ein gewiſſes Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfeſtes das Trauerſpiel in einer edlern Geſtalt ſich loswickeln ſollte. In der Oper erläßt man wirklich jene ſervile Naturnachahmung und, obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte ſich auf dieſem Wege

das Ideale auf das Theater ſtehlen. Die Oper ſtimmt durch die Macht der Muſik und durch eine freiere harmoniſche Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer ſchönern Empfängnis; hier iſt wirklich auch im Pathos ſelbſt ein freieres Spiel, weil die Muſik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen[48].

Der Chor im modernen Drama.

Der Chor leiſtet daher dem neuern Tragiker noch weit weſentlichere Dienſte als dem alten Dichter, eben deswegen, weil er die moderne gemeine Welt in die alte poetiſche verwandelt, weil er ihm alles das unbrauchbar macht, was der Poeſie widerſtrebt, und ihn auf die einfachſten, urſprünglichſten und naivſten Motive hinauftreibt. — —

Der Chor *reinigt* alſo das tragiſche Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung abſondert und eben durch dieſe Abſonderung ſie ſelbſt mit poetiſcher Kraft ausrüſtet; ebenſo wie der bildende Künſtler die gemeine Notdurft der Bekleidung durch eine reiche Draperie in einen Reiz und in eine Schönheit verwandelt. — —

So wie der Chor in die Sprache *Leben* bringt, ſo bringt er *Ruhe* in die Handlung — aber die ſchöne und hohe Ruhe, die der Charakter eines edeln Kunſtwerkes ſein muß. Denn das Gemüt des Zuſchauers ſoll auch in der heftigſten Paſſion ſeine Freiheit behalten; es ſoll kein Raub der Eindrücke ſein, ſondern ſich immer klar und heiter von den Rührungen ſcheiden, die es erleidet . . . Wenn die Schläge, womit die Tragödie unſer Herz trifft, ohne Unterbrechung aufeinander folgten, ſo würde das Leiden über die Tätigkeit ſiegen. Wir würden uns mit dem Stoffe vermengen und nicht mehr über demſelben ſchweben. Dadurch, daß der Chor die Teile auseinander hält und zwiſchen die Paſſionen mit ſeiner beruhigenden Betrachtung tritt, gibt er uns unſre Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verloren gehen würde. Auch die tragiſchen Perſonen ſelbſt bedürfen dieſes Anhalts, dieſer

Ruhe, um ſich zu ſammeln, denn ſie ſind keine wirkliche Weſen, die bloß der Gewalt des Moments gehorchen und bloß ein Individuum darſtellen, ſondern ideale Perſonen und Repräſentanten ihrer Gattung, die das Tiefe der Menſchheit ausſprechen. Die Gegenwart des Chors, der als ein richtender Zeuge ſie vernimmt und die erſten Ausbrüche ihrer Leidenſchaft durch ſeine Dazwiſchenkunft bändigt, motiviert die Beſonnenheit, mit der ſie handeln, und die Würde, mit der ſie reden[44].

Herder.

Das Schickſal im Drama.

„Aber Schickſal, und immer Schickſal! Wir Chriſten und Weiſe glauben kein Schickſal.“

So nenne man's *Schickung, Begegnis, Ereignis, Verknüpfung der Begebenheiten und Umſtände*; unentweichlich ſtehen wir unter der Macht *dieſes* Schickſals.

Freilich, wenn ein Dichter das Wort ſo mißverſtünde, daß die *große Göttin* ein Poltergeiſt würde, der, für und wider nichts, die aufs beſte angelegte Plane menſchlicher Vernunft, aller Vernunft entgegen, abſichtlos oder ſchadenfroh ohne alle Schuld der Menſchen verwirrte; wenn er auf das Kunſtſtück ſönne, daß alles, was Menſchen wohlgeſinnt und wohlbeſonnen unternehmen, unglücklich, dagegen was die Götter leidenſchaftlich und brutal wollen, abſcheulich-glücklich ausfalle; dann haßten wir in dieſem Dichter das *tumme, ſtupide Schickſal*. Ein Zweiter lähmte den Menſchen den Arm, reichte ihnen ein Opium gegen alle vernünftige Überlegung und Entſchlüſſe, ließe aber dafür das *Schickſal* walten; „geh nach Orient, rufen wir, du Opium-Krämer!“ Ein Dritter gäbe ſich alle Mühe, den Karren in den Kot zu ſchieben, damit ihn das Schickſal ohne Hände herausziehe. Ein Vierter ließe die blinde Göttin auf Menſchen wie auf einen Marmorblock ſchlagen, und nennte dieſen empfindungsloſen Block einen Weiſen. Ein Fünfter triebe mit der Schickung *Scherz*;

wenn sein Held alles getan hat, fällt er ins Wasser oder bricht ein Bein, und alles ist, als ob es nicht geschehen wäre; freilich solche Mißgriffe im Gebrauch dieses Worts zeigen ein kläg-liches Schicksal, und wenn Lessing in einem anderen Sinn die Tragödie „ein Gedicht nannte, das Mitleid erreget", so erregen solche Stücke wahres Mitleid. Mitleid nämlich mit dem Dichter; Abscheu gegen den Mißbrauch des mißverstandenen hohen Namens, ja des ersten Begriffes der Sache selbst.

War dies aber der Sinn der Griechen? Warum dringt Aristoteles darauf, daß im Trauerspiel alles natürlich zugehe und die Auflösung des Knotens nie durch Maschinen geschehen müsse? Warum macht er uneingeschränkt die Meinungen und Sitten der Menschen zu Quellen ihrer Handlungen, ihres Glücks und Unglücks? und wägt mit einer Goldwage ab, wiefern vollkommene und unvollkommene, gute und böse Charaktere ins Trauerspiel, d. i. unter die Bürde des tragischen Verhängnisses treten dürfen? Dies- und jenseit verdammet er den kleinsten Fehler.

Und das mit Recht. Wollen wir der Bühne die reine Darstellung menschlicher Charaktere mit allem, was aus ihnen folget, wollen wir ihr die reine Entwicklung menschlicher Leidenschaften und Gesinnungen, der Glücks- und Unglücksfälle, wie sie aus jenen folgen, rauben, und ein falsches Wunderbare, Poltergeister, die allenthalben die Natur stören, auf den Schauplatz führen; wo bliebe noch eine rein dargestellte, rein entwickelte Menschen-natur und Wahrheit? Schenkt dem Roman, der Sage, dem Märchen Euren Wunderglauben, Ihr, die ihr der Dichtkunst bezauberte Waffen schmiedet; nur die Bühne verschont mit diesen Künsten. Auf ihr wollen wir, auch in ihrem Ideal, natürliche Wahrheit sehen; Sacer est locus; meiite extra![45]

Nur also durch Menschen-Charaktere wirke das Schicksal, doch so, daß jene unter der Gewalt dieses wirken. Wer ließ den Ödipus an diesem Ort, unter solchen Umständen geboren werden? wer machte sogleich bei seiner Geburt ihn zum Ödipus, dem Fuß-

durchbohrten? Auch ohne pythiſchen Orakelſpruch, durch jede andre Veranlaſſung tat es das Verhängnis. Wer ſchlang, von Pelops herab, dem Stamm des Atreus die eherne Binde um ſeine Stirn[46], die erſt in der dritten Geſchlechtsfolge, als unter Dianens und Phöbus' Gunſt Oreſt und Iphigenia das Haus entſühnt hatten, zu ſchmelzen anfing? Der Stammescharakter, das Schickſal. Die Sagen hierüber legt das Trauerſpiel aus; es führt die Charaktere auf ſeinen Grund zurück, und zeigt die Schickung eben im Spiel dieſer Charaktere, die immer leiſer und leiſer wirkend, den Stammes- oder Standescharakter endlich verſöhnen. So im Hauſe des Ödipus zwiſchen ſeinen verfeindeten Söhnen und ſeinen ſanfteren Töchtern. Der Faden der Verhängniſſe iſt genetiſch gewebt, wie wir ihn noch allenthalben vor uns ſehen, hier bedaurend, dort lobjauchzend. Alle Gefahren Herkules', liegen ſie nicht in ſeinem Charakter? Jeder Herkules hat ſeinen Eurypſtheus, ſeine Juno, ſeine Omphale, Jole, Dejanira. Und wie nah liegt ſein, des Rückkehrenden, von der Göttin ihm geſandter Wahnſinn, da er ſeine Kinder als fremde erwürgt, im Herkules-Charakter! Mit dem Namen der verhängenden Göttin iſt ein Ehrennetz über ihn gebreitet[47].

Die Philoſophie im Drama.

Ariſtoteles hielt die Poeſie für philoſophiſcher als die Geſchichte, weil ſie im Beſondern das Allgemeine anſchaubar mache; die dramatiſche erfüllet dieſe Pflicht unter der ſtrengſten Regel. Denn gäbe es eine tiefere und bündigere Philoſophie, als wenn der verworrene Knäuel einer Begebenheit nicht nur nach Zeiten und Sitten dargeſtellt, nicht nur aus Grundſätzen, Meinungen und Leidenſchaften entwickelt, ſondern dieſe alle auch unter eine hohe, reine Vernunft gebracht, und zu einem Zweck, mittelſt eines Fadens geleitet werden, den im Namen des Schickſals ſein Bote und Verkündiger, der Dichter feſthält! Aber wie wenige dichtende Hände reichten an dieſe Verhängnistafel![48]

Über das Luſtſpiel.

Für Kanzel und Katheder, oder gar für Gefängniſſe, Richterſtühle, Zuchthäuſer gehört das Laſter; nicht für das Luſtſpiel, das ſich an Laſtern weder erfreuen ſoll, noch ſie zu beſſern vermag. Haben Sie nie die Qual der Hölle empfunden, wenn ein Verruchter, komiſch gehalten, durch alle fünf Akte unſern innern Sinn für Pflicht und Recht quälet? Seine Familie hat er ins Unglück geſtürzt, Weib und Kindern macht er Höllentage, den Freund hat er betrogen, das Mädchen verführt, den Herrn beſtohlen, in Amt und Geſchäft iſt er von allen Seiten ein Schurke; und dieſen Böſewicht, der in die Karre gehört[49], müſſen wir fünf Akte lang vor uns ſehen, allen Jammer, den er geſtiftet hat und zu ſtiften fortfährt, mit Augen erblicken, ihn ſeufzend, weinend, zankend uns vortragen hören; zuletzt kommt ein edler Freund und rettet ihn, oder der gnädige Herr erſcheint und vergibt ihm; er weint Bußtränen, um — es wahrſcheinlich im ſechſten Akt, wenn das Stück fortginge, noch ärger zu machen, als er es im erſten machte. Ein treffliches Luſtſpiel! — —

„Torheit werde als Torheit gezeiget; ſie finde ihren Lohn als Torheit. Nicht mehr und nicht minder.“ Sie denken doch nicht, daß bei Fehlern der Menſchen es einzig auf unſer Lachen von der Natur angelegt ſei? Wir könnten nicht lachen, wenn dieſe Fehler als ſolche von uns nicht erkannt würden. Die Ordnung der Natur lehrte ſie uns kennen als Fehler, töricht-unverderblich und dabei poſſierlich. Hätte nicht die Natur auch Mittel, ſie mehr oder minder zurechtzufügen? Da liegt das Schickſal der Komödie, die Fabel. — —

Auch der unſchädlichſte Fehler — einmal muß er vor dem Spiegel eigner oder fremder Vernunft erſcheinen; einmal muß die Torheit ſich an der Klugheit oder an den Torheiten andrer ſtoßen. Siehe da die einfache und die zuſammengeſetzte komiſche Fabel. Dem Licht der Vernunft allein dargeſtellt, wird die Fabel einfach, den Torheiten andrer entgegengeſetzt, gibt es eine Intrigue, die, wohlgeleitet bis zur völligen Entwicklung

oder Ahndung der Torheit, ein lehrreich Vergnügen gewähret. Alle Sprachen ſind voll Sprüchwörter darüber, daß jede Torheit ans Licht komme und ihre Gegnerin finde, daß ſogar jeder Irrtum ſich ſelbſt ſtrafe. Auf welche Weiſe und in welchem Maß dies recht geſchehe, ſoll die Komödie nicht lehren, ſondern zeigen: demnach iſt ſie ein Schauſpiel der Welt, eine Schule der Weisheit[50].

Goethe.

Antikes und modernes Drama. Shakeſpeare.

Die alte Tragödie beruht auf einem unausweichlichen Sollen, das durch ein entgegenwirkendes Wollen nur geſchärft und beſchleunigt wird. Hier iſt der Sitz alles Furchtbaren der Orakel, die Region, in welcher Oedipus über alle thront. Zarter erſcheint uns das Sollen als Pflicht in der Antigone, und in wieviele Formen verwandelt tritt es nicht auf. Aber alles Sollen iſt deſpotiſch. Es gehöre der Vernunft an: wie das Sitten- und Stadtgeſetz, oder der Natur: wie die Geſetze des Werdens, Wachſens und Vergehens, des Lebens und Todes. Vor allem dieſem ſchaudern wir, ohne zu bedenken, daß das Wohl des Ganzen dadurch bezielt ſei. Das Wollen hingegen iſt frei, ſcheint frei und begünſtigt den Einzelnen. Daher iſt das Wollen ſchmeichleriſch und muß ſich der Menſchen bemächtigen, ſobald ſie es kennen lernten. Es iſt der Gott der neuern Zeit; ihm hingegeben, fürchten wir uns vor dem Entgegengeſetzten, und hier liegt der Grund, warum unſre Kunſt ſowie unſre Sinnesart von der antiken ewig getrennt bleibt. Durch das Sollen wird die Tragödie groß und ſtark, durch das Wollen ſchwach und klein. Auf dem letzten Wege iſt das ſogenannte Drama entſtanden, indem man das ungeheure Sollen durch ein Wollen auflöſte; aber eben weil dieſes unſrer Schwachheit zu Hülfe kommt, ſo fühlen wir uns gerührt, wenn wir nach peinlicher Erwartung zuletzt noch kümmerlich getröſtet werden. — —

Hier tritt Shakeſpeare einzig hervor, indem er das Alte und Neue auf eine überſchwängliche Weiſe verbindet. Wollen und Sollen ſuchen ſich durchaus in ſeinen Stücken ins Gleichgewicht zu ſetzen; beide bekämpfen ſich mit Gewalt, doch immer ſo, daß das Wollen im Nachteile bleibt.

Niemand hat vielleicht herrlicher als er die erſte große Verknüpfung des Wollens und Sollens im individuellen Charakter dargeſtellt. Die Perſon, von der Seite des Charakters betrachtet, ſoll: ſie iſt beſchränkt, zu einem Beſondern beſtimmt; als Menſch aber will ſie. Sie iſt unbegrenzt und fordert das Allgemeine. Hier entſpringt ſchon ein innerer Konflikt, und dieſen läßt Shakeſpeare vor allen andern hervortreten. Nun aber kommt ein äußerer hinzu, und der erhitzt ſich öfters dadurch, daß ein unzulängliches Wollen durch Veranlaſſungen zum unerläßlichen Sollen erhöht wird... Daß es aber Shakeſpeare nicht von innen entſpringen, ſondern durch äußere Veranlaſſung aufregen läßt, dadurch wird es zu einer Art von Sollen und nähert ſich dem Antiken. Denn alle Helden des dichteriſchen Altertums wollen nur das, was Menſchen möglich iſt, und daher entſpringt das ſchöne Gleichgewicht zwiſchen Wollen, Sollen und Vollbringen; doch ſteht ihr Sollen immer zu ſchroff da, als daß es uns, wenn wir es auch bewundern, anmuten könnte. Eine Notwendigkeit, die mehr oder weniger oder völlig alle Freiheit ausſchließt, verträgt ſich nicht mehr mit unſern Geſinnungen; dieſen hat jedoch Shakeſpeare auf ſeinem Wege ſich genähert: denn indem er das Notwendige ſittlich macht, ſo verknüpft er die alte und neue Welt zu unſerm freudigen Erſtaunen. Ließe ſich etwas von ihm lernen, ſo wäre hier der Punkt, den wir in ſeiner Schule ſtudieren müßten[51].

Heinrich Joſeph von Collin.

Der Chor und die Arten des Trauerſpiels.

Hier wird es erlaubt ſein, das Trauerſpiel mit Schiller als die Darſtellung einer Handlung zu erklären, aus deren Anſchauung der Sieg der Freiheit über die Naturnotwendigkeit erhellet,

welche Anſchauung die Menſchheit mit dem höchſten Triumphgefühle ihrer Würde beſeligt. — —

Die zwei Hauptarten desſelben wollen wir noch kurz auseinanderſetzen, weil es auch möglich wäre, daß der Chor entweder nur einer aus beiden weſentlich, oder doch einer mehr als der andern angemeſſen ſein könnte.

In der einen wird ein Held dargeſtellt, welcher im Kampfe mit der Naturnotwendigkeit — liege dieſe nun in feindſeligen äußeren Kräften, oder ſeiner eigenen Sinnlichkeit, bewahre er ſich vor dem Falle, oder erhebe ſich nach demſelben — alles verliert, um das Köſtlichſte zu erhalten oder zurück zu gewinnen — ſeine Freiheit.

In der andern ſinkt der Held ſelbſt, aber über dem Laufe der Handlung ſchwebt, wie der Geiſt Gottes über den Waſſern, die waltende Gerechtigkeit, welche ſiegt, das Werk des Stolzen, die ſtehende Säule mit ihrem Hauche umweht, der ſchwächeren Unſchuld gegen die übermächtige Kraft den Schild vorhält. Das Univerſum beut ſich hier zur Anſchauung dar; die Materie dient, der Geiſt herrſcht. Das Individuum verſenkt ſich bei dieſer Anſchauung in die Totalität, und reiniget ſich zur höchſten Freiheit. Das iſt die Höhe Shakeſpeares und des Schillerſchen Wallenſtein.

In der erſten Art des Trauerſpiels wird ein Kampf dargeſtellt, der mit dem Siege der Freiheit endet. In jedem Momente des Kampfes ſind alſo auch die Kämpfenden ſichtbar, nicht nur ein Kämpfer, die Naturnotwendigkeit, ſondern auch der andere, die Freiheit. Wie? ſollte uns hiernach ein reflektierender Chor notwendig ſein? Die gleichen Anſichten und Gefühle, welche den Helden im Kampfe mit ſeiner Umgebung oder ſeiner Sinnlichkeit ſtärken und heben, ſtärken und heben auch die Freiheit der Hörer.

Die waltende Gerechtigkeit, der ſiegende Geiſt in der zweiten Gattung des Trauerſpieles hingegen wirkt immer hinter einem Schleier. Hier iſt es nötig, daß dieſer gehoben, daß die Augen der Zuſeher auf das herrſchende Prinzip gewendet werden. Aus dieſer Rückſicht wird mir Schillers Behauptung vollkommen klar, daß Shakeſpeare durch den Chor erſt recht gewinnen würde[52].

Die Wirkung der Tragödie.

Ariſtoteles und Leſſing ſagen, die Wirkung der Tragödie ſei, Mitleiden und Furcht zu erregen, die charakteriſtiſche, moraliſche Wirkung ſei Reinigung dieſer Furcht und dieſes Mitleidens.

Ich ſehe einen Menſchen in Unglücksfälle verwickelt. Es reget ſich mein Mitleiden; und je vortrefflicher der Menſch, je mehr fühle ich Mitleiden, wenn anders ſeine Vortrefflichkeit mir erklärbar iſt, mir erreichbar ſcheint, er nicht zu einem höhern Weſen wird, dem mein Menſchenherz nicht entgegen ſchlägt. Ich ſehe, in der Lage, in der er ſich befindet, war es nach ſeiner Individualität ſo natürlich, daß er das Unglück über ſeinem Haupte zuſammenzog. Ich fühle die Möglichkeit, in gleiche Lage, wie er, zu kommen, in gleiche Leiden verſenkt zu werden. — Ich fürchte mich.

Aber, wie wird nun meine Furcht, mein Mitleid durch die Tragödie gereinigt? Indem ich die Extreme zu vermeiden lerne, ſagt Leſſing, mich nicht zu ſehr fürchte, nicht zu ſehr bemitleide. Wenn ich anders den großen Mann recht faſſe, ſo wollte er ſagen:

Ich ſehe, wie das Schickſal mit ſeiner ganzen Schwere einen Helden darniederdrückt, und ich fühle mit ihm Mitleiden. Aber nun gewahre ich, wie dieſer Held ſeinem Schickſale eine Kraft entgegenſtemmt, die mich ſtaunen macht, wie in ihm Tugenden zur Tätigkeit erregt werden, die vielleicht ſonſt immer verborgen geblieben wären, wie er durch das Bewußtſein dieſer Tugenden und Kräfte ſich aufrecht erhält, durch dieſen Genuß im größten Unglücke nicht freudenleer bleibt; dies mildert mein Mitleiden. Das Leiden des Edlen iſt kein troſtloſes Leiden, das Mitleiden mit ihm kein troſtloſes Mitleiden. Das Troſtloſe, das Übertriebene des Mitleidens hat ſich in Bewunderung aufgelöſet.

Dieſe Bewunderung erhöht, exaltiert nun auch meinen Zuſtand. Schlummernde Kräfte, Anlagen erſcheinen vor meinem Bewußtſein, die bisher immer im Hintergrunde meiner Seele lagen. Ja, ich ahnde, es ſoll mich das Los des Helden treffen

auch ich habe Kraft, ich werde ſie brauchen. Auch ich werde dann nicht ganz troſtlos daſtehen, auch ich werde ſagen können: „Lieber rühmlich fallen, als geſchändet ſtehen.“ Siehe, ſo hat ſich meine Furcht gemildert; ſie iſt von dem Überſpannten gereinigt.

Wie aber dieſe Reinigung des Mitleidens und der Furcht durch eine Tragödie bewirket werden ſoll, in welcher das Schickſal, das harte, blinde, taube, unvermeidliche, den Zepter führet, vermag ich nicht mir zu erklären. Bei jeder Tragödie, deren Tragiſches in dem bloßen erſtaunlichen, jähen Glückswechſel beſteht, ohne daß der Stachel des Schickſals an dem ehernen Schilde der Mannskraft und der Tugend des Helden ſich abſtumpfte, iſt troſtloſes Leiden, folglich auch entſprechendes, troſtloſes Mitleiden. Wie? ich ſollte meine Furcht durch eine Tragödie mäßigen lernen, wo mir immer und immer jeder Heros und Davus prediget: „Es waltet über uns ein unerbittliches Schickſal. Vergebens ſuchet ihr, in die Speichen des rollenden Rades einzugreifen, es feſt zu halten. Den es ergreift, der muß hinab in den Abgrund.“ O der ſchönen, tröſtenden, Furcht zerſtreuenden Lehre! — Es gab eine Zeit, wo die Philoſophen ſich darüber ereiferten, daß durch gewiſſe Religionsdogmen ein finſterer, bänglicher, Kraft und Mut erſtickender Geiſt ſich des Zeitalters bemächtiget habe. Nun weht dieſe Eisluft uns aus allen Arten der Dichtungen an, der Dichtungen, beſtimmt, das Menſchenherz zu erfreuen, zu erleichtern, zu erhöhen.

Herrſchen alſo ſoll es nicht, das grauſame Schickſal. Im Kampfe ſoll es erſcheinen mit dem Helden der Tragödie! da mag es zerſtören, was die Menſchen Glück und Leben nennen, aber nicht ſein inneres Leben, nicht ſeine Kraft, ſeinen Mut, ſeine Tugend. Dann erſt wird es Goethes allgewaltiges Schickſal ſein, welches Egmont trägt mit heiterer Kraft, welches den Menſchen erhebt, indem es den Menſchen zermalmt. Ecce spectaculum Deo dignum, vir fortis, cum mala fortuna compositus![53]

Das Zeitalter der Romantik.

Friedrich Schlegel.

Aus den „Fragmenten" (1797—1798).

Die romantiſche Poeſie iſt eine progreſſive Univerſalpoeſie. Ihre Beſtimmung iſt nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poeſie wieder zu vereinigen, und die Poeſie mit der Philoſophie und Rhetorik in Berührung zu ſetzen. Sie will und ſoll auch Poeſie und Proſa, Genialität und Kritik, Kunſtpoeſie und Naturpoeſie bald miſchen, bald verſchmelzen, die Poeſie lebendig und geſellig und das Leben und die Geſellſchaft poetiſch machen, den Witz poetiſieren und die Formen der Kunſt mit gediegnem Bildungsſtoff jeder Art anfüllen und ſättigen und durch die Schwingungen des Humors beſeelen. Sie umfaßt alles, was nur poetiſch iſt, vom größten, wieder mehrere Syſteme in ſich enthaltenden Syſteme der Kunſt bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunſtloſen Geſang. Sie kann ſich ſo in das Dargeſtellte verlieren, daß man glauben möchte, poetiſche Individuen jeder Art zu charakteriſieren ſei ihr Eins und Alles; und doch gibt es noch keine Form, die ſo dazu gemacht wäre, den Geiſt des Autors vollſtändig auszudrücken, ſo daß manche Künſtler, die nur auch einen Roman ſchreiben wollten, von ungefähr ſich ſelbſt dargeſtellt haben. Nur ſie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch ſie am meiſten zwiſchen dem Dargeſtellten und dem Darſtellenden, frei von allem realen und idealen Intereſſe auf den Flügeln der poetiſchen Reflexion in der Mitte ſchweben, dieſe Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endloſen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie iſt der höchſten und der allſeitigſten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, ſondern auch von außen hinein; indem ſie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten ſein ſoll, alle Teile ähnlich organiſiert, wodurch ihr die Ausſicht auf eine grenzenlos

wachsende Klassizität eröffnet wird. Die romantische Poesie ist unter den Künsten, was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist. Andere Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden.

Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein[64].

Die philosophische Tragödie. Hamlet.

Nichts kann die Künstlichkeit der modernen ästhetischen Bildung besser erläutern und bestätigen, als das große *Übergewicht des Individuellen, Charakteristischen und Philosophischen* in der ganzen Masse der modernen Poesie. Die vielen und trefflichen Kunstwerke, deren Zweck ein philosophisches Interesse ist, bilden nicht etwa bloß eine unbedeutende Nebenart der schönen Poesie, sondern eine ganz eigne große Hauptgattung, welche sich wieder in zwei Unterarten spaltet. Es gibt eine selbsttätige Darstellung einzelner und allgemeiner, bedingter und unbedingter Erkenntnisse, welche von schöner Kunst ebenso verschieden ist, als von Wissenschaft und Geschichte ... Überhaupt hat man bisher das Gebiet der darstellenden Kunst zu eng beschränkt, das der schönen Kunst hingegen zu weit ausgedehnt. Der *spezifische Charakter* der schönen Kunst ist freies Spiel ohne bestimmten Zweck; der der darstellenden Kunst überhaupt die Idealität der Darstellung. *Idealisch* aber ist eine Darstellung, ... in welcher der dargestellte Stoff nach den Gesetzen

des darstellenden Geistes gewählt und geordnet, wo möglich auch gebildet wird ...

Ich nenne die idealische Poesie, deren Ziel das philosophisch Interessante ist, didaktische Poesie ... Der isolierende Verstand fängt damit an, daß er das Ganze der Natur trennt und vereinzelt. Unter seiner Leitung geht daher die durchgängige Richtung der Kunst auf treue Nachahmung des einzelnen. Bei höherer intellektueller Bildung wurde also natürlich das Ziel der modernen Poesie originelle und interessante Individualität. Die nackte Nachahmung des Einzelnen ist aber eine bloße Kopistengeschicklichkeit und keine freie Kunst. Nur durch eine idealische Stellung wird die Charakteristik eines Individuums zum philosophischen Kunstwerk. Durch diese Anordnung muß das Gesetz des Ganzen aus der Masse klar hervortreten, und sich dem Auge leicht darbieten; der Sinn, Geist, innre Zusammenhang des dargestellten Wesens muß aus ihm selbst hervorleuchten. Auch die charakteristische Poesie kann und soll daher im einzelnen das Allgemeine darstellen; nur ist dieses Allgemeine (das Ziel des Ganzen und das Prinzip der Anordnung der Masse) nicht ästhetisch, sondern didaktisch. Aber selbst die reichhaltigste philosophische Charakteristik ist doch nur eine einzelne Merkwürdigkeit für den Verstand, eine bedingte Erkenntnis, das Stück eines Ganzen, welches die strebende Vernunft nicht befriedigt. Der Instinkt der Vernunft strebt stets nach in sich selbst vollendeter Vollständigkeit, und schreitet unaufhörlich vom Bedingten zum Unbedingten fort. Das Bedürfnis des Unbedingten und der Vollständigkeit ist der Ursprung und Grund der zweiten Art der didaktischen Gattung. Dies ist die eigentliche philosophische Poesie, welche nicht nur den Verstand, sondern auch die Vernunft interessiert. Ihre eigne natürliche Entwicklung und Fortschreitung führt die charakteristische Poesie zur philosophischen Tragödie, dem vollkommnen Gegensatze der ästhetischen Tragödie. Diese ist die Vollendung der schönen Poesie, besteht aus lauter lyrischen Elementen, und ihr endliches Resultat ist die

höchſte Harmonie. Jene iſt das höchſte Kunſtwerk der didaktiſchen Poeſie, beſteht aus lauter charakteriſtiſchen Elementen, und ihr endliches Reſultat iſt die höchſte Disharmonie. Ihre Kataſtrophe iſt tragiſch; nicht ſo ihre ganze Maſſe: denn die durchgängige Reinheit des Tragiſchen (eine notwendige Bedingung der äſthetiſchen Tragödie) würde der Wahrheit der charakteriſtiſchen und philoſophiſchen Kunſt Abbruch tun. — —

Shakeſpeare iſt unter allen Künſtlern derjenige, welcher den Geiſt der modernen Poeſie überhaupt am vollſtändigſten und am treffendſten charakteriſiert. In ihm vereinigen ſich die reizendſten Blüten der romantiſchen Phantaſie, die gigantiſche Größe der gotiſchen Heldenzeit, mit den feinſten Zügen moderner Geſelligkeit, mit der tiefſten und reichhaltigſten poetiſchen Philoſophie. In den beiden letzten Rückſichten könnte es zuzeiten ſcheinen, er hätte die Bildung unſers Zeitalters antizipiert. Wer übertraf ihn je an unerſchöpflicher Fülle des Intereſſanten? An Energie aller Leidenſchaften? An unnachahmlicher Wahrheit des Charakteriſtiſchen? An einziger Originalität? Er umfaßt die eigentümlichſten äſthetiſchen Vorzüge der Modernen jeder Art im weiteſten Umfange, höchſter Trefflichkeit und in ihrer ganzen Eigentümlichkeit, ſogar bis auf die exzentriſchen Sonderbarkeiten und Fehler, welche ſie mit ſich führen. Man darf ihn ohne Übertreibung den Gipfel der modernen Poeſie nennen[55].

Gedanken über das Drama.

Alle klaſſiſchen Dichtarten in ihrer ſtrengen Reinheit ſind jetzt lächerlich[56].

Gute Dramen müſſen draſtiſch ſein. — —

Die dramatiſche Form kann man wählen aus Hang zur ſyſtematiſchen Vollſtändigkeit, oder um Menſchen nicht bloß darzuſtellen, ſondern nachzuahmen und nachzumachen, oder aus Bequemlichkeit, oder aus Gefälligkeit für die Muſik, oder auch aus reiner Freude am Sprechen und Sprechenlaſſen[57].

F. L. v. Hardenberg, genannt Novalis.

Gedanken über das Drama.

Der Inhalt des Dramas ist ein Werden oder ein Vergehn. Es enthält die Darstellung der Entstehung einer organischen Gestalt aus dem Flüssigen — einer wohlgegliederten Begebenheit aus Zufall... Es kann beides zugleich enthalten und dann ist es ein vollständiges Drama. Man sieht leicht, daß der Inhalt desselben eine Verwandlung, ein Läuterungs-, Reduktionsprozeß sein müsse. Ödipus in Colonos ist ein schönes Beispiel davon, so auch Philoktet. — —

In Shakespeares historischen Stücken ist durchgehends Kampf der Poesie mit der Unpoesie. Das Gemeine erscheint witzig und ausgelassen, wenn das Große steif und traurig usw. erscheint. Das niedrige Leben wird durchgehends dem höhern entgegengestellt, oft tragisch, oft parodisch, oft des Kontrasts wegen. Geschichte, was dem Dichter Geschichte heißt, wird in diesen Stücken dargestellt. Geschichte in Gespräch aufgelöst. Just das Gegenteil der wahren Geschichte und doch Geschichte, wie sie sein soll — weissagend und synchronistisch. Alles Dramatische gleicht einer Romanze. Klar, einfach, seltsam, ein echt poetisches Spiel, ohne eigentliche Zwecke. — —

Alle Darstellung der Vergangenheit ist ein Trauerspiel im eigentlichen Sinn — alle Darstellung des Kommenden, des Zukünftigen: ein Lustspiel. Das Trauerspiel ist bei dem höchsten Leben eines Volks am rechten Orte — sowie das Lustspiel beim schwachen Leben desselben. (In England und Frankreich würden jetzt Trauerspiele, in Deutschland hingegen Lustspiele gut angebracht sein[58].)

Jean Paul Friedrich Richter.

Verhältnis des Dramas und des Epos.

Wenn nach Herder der bloße Charakter sich auf nichts stützt, auf was ist denn die bloße Fabel gebauet? Ist denn das dunkle

Verhältnis, aus welchem dieſe ſpringt — ſo wie jener auch — etwas anders als wieder ein Charakter, als der ungeheure Gott hinter den Göttern, der aus ſeiner langen, ſtummen Wolke den Blitz wirft und dann wieder finſter iſt und wieder ausblitzt? — Iſt das Verhängnis nicht im Epos der Weltgeiſt, im Drama die Nemeſis? — Denn der Unterſchied zwiſchen beiden Dichtarten iſt hell. Im Drama herrſchet ein Menſch und zieht den Blitz aus der Wolke auf ſich; im Epos herrſchet die Welt und das Menſchengeſchlecht. Jenes treibt Pfahlwurzeln, dieſes weite wagrechte. Das Epos breitet das ungeheuere Ganze vor uns aus und macht uns zu Göttern, die eine Welt anſchauen; das Drama ſchneidet den Lebenslauf *eines* Menſchen aus dem Univerſum der Zeiten und Räume und läſſet uns als dürftige Augenblickweſen in dem Sonnenſtrahle zwiſchen zwei Ewigkeiten ſpielen; es erinnert uns an uns, ſo wie das Epos uns durch ſeine Welt bedeckt... Daher muß das auf *einen* Menſchen zuſammengedrängte Drama die ſtrengere Bindung in Zeit, Ort und Fabel unterhalten, wie es ja uns allen die Wirklichkeit macht. Für den tragiſchen Helden geht die Sonne auf und unter; für den epiſchen iſt zu gleicher Zeit hier Abend, dort Morgen; das Epos darf über Welten und Geſchlechter ſchweifen, und (nach Schlegel[84]) kann es überall aufhören, folglich überall fortfahren; denn wo könnte die Welt, d. h. die Allgeſchichte aufhören? Daher Cervantes' epiſcher Roman nach dem erſten Beſchluſſe noch zwei Fortſetzungen erhielt, eine von fremder, eine von eigner Hand. — —

Wie kommt nun das *Schickſal* ins Trauerſpiel? — Ich frage dagegen: Wie kommt das *Verhängnis* ins Epos und der *Zufall* ins Luſtſpiel?

Das Trauerſpiel beherrſcht *ein* Charakter und ſein Leben. Wäre dieſer rein gut oder rein ſchlecht, ſo wäre entweder die hiſtoriſche Wirkung, die Fabel, rein durch dieſe beſtimmte Urſache gegeben und jeder Knoten der Verwicklung aufgehoben, der letzte Akt im erſten geſpielt oder, wenn die Fabel das Widerſpiel

des Charakters spielen sollte, uns der empörende Anblick eines Gottes in der Hölle und eines Teufels im Himmel gegeben. Folglich darf der Held — und sei er mit Nebenengeln umrungen — kein Erzengel, sondern muß ein fallender Mensch sein, dessen verbotener Apfelbiß ihm vielleicht eine Welt kostet. Das tragische Schicksal ist also eine Nemesis, keine Bellona; aber da auch hier der Knoten zu bestimmt und nicht episch sich schürzte, so ist es das mit der Schuld verknüpfte Verhängnis; es ist das umherlaufende lange Gebirgsecho eines menschlichen Mißtons.

Aber im Epos wohnt das Verhängnis. Hier darf ein vollkommenster Charakter, ja sein Gott erscheinen und streben und kämpfen. Da er nur dem Ganzen dient und da sein Lebens- sondern ein Weltlauf erscheint: so verliert sich sein Schicksal ins allgemeine. Der Held ist nur ein Strom, der durch ein Meer zieht, und hier teilt die Nemesis ihre Strafen weniger an Individuen als an Geschlechter und Welten aus. Unglück und Schuld begegnen sich nur auf Kreuzwegen. — —

Im Lustspiel — als dem umgekehrten oder verkleinerten Epos und also Verhängnis — spielet wieder der Zufall ohne Hinsicht auf Schuld und Unschuld. Der Musen-Gott des epischen Lebens besucht, in einen kleinen Scherz verkleidet, eine kleine Hütte, und mit den unbedeutenden leichten Charaktern der Komödie, welche die Fabel nicht bezwingen, spielen die Windstöße des Zufalls[59].

Über das Komische.

Ein Irrtum an und für sich ist nicht lächerlich, so wenig als eine Unwissenheit; sonst müßten die verschiedenen Religionsparteien und Stände einander immer lächerlich finden. Sondern der Irrtum muß sich durch ein Bestreben, durch eine Handlung offenbaren können — so wird uns derselbe Götzendienst, bei welchem wir als bloßer Vorstellung ernsthaft bleiben, lächerlich werden, wenn wir ihn üben sehen. Ein gesunder Mensch, der sich für krank hielte, würde uns erst komisch vorkommen durch wichtige Vorkehrungen gegen seine Not. Das Bestreben und die

Lage müſſen beide gleich anſchaulich ſein, um ihren Widerſpruch zur komiſchen Höhe zu treiben. Allein noch immer haben wir nur einen anſchaulich ausgedrückten endlichen Irrtum, der noch keine unendliche Ungereimtheit iſt. Denn kein Menſch kann im gegebnen Falle nach etwas anderem handeln, als nach ſeiner Vorſtellung davon. Wenn Sancho eine Nacht hindurch ſich über einem ſeichten Graben in der Schwebe erhielt, weil er vorausſetzte, ein Abgrund gaffte unter ihm: ſo iſt bei dieſer Vorausſetzung ſeine Anſtrengung recht verſtändig, und er wäre gerade erſt toll, wenn er die Zerſchmetterung wagte. Warum lachen wir gleichwohl? Hier kommt der Hauptpunkt: wir leihen *ſeinem* Beſtreben *unſere* Einſicht und Anſicht, und erzeugen durch einen ſolchen Widerſpruch die unendliche Ungereimtheit; zu dieſer Übertragung wird unſere Phantaſie, die hier, wie bei dem Erhabenen, der Mittler zwiſchen Innern und Äußern iſt, ebenfalls wie bei dem Erhabenen nur durch die ſinnliche Anſchaulichkeit des Irrtums vermocht. Unſer Selbſt-Trug, womit wir dem fremden Beſtreben eine entgegengeſetzte Kenntnis unterlegen, macht es eben zu jenem Minimum des Verſtandes, zu jenem angeſchaueten Unverſtande, worüber wir lachen, ſo daß alſo das Komiſche wie das Erhabene nie im Objekte wohnt, ſondern im Subjekte. — —

Man erlaube mir der Kürze wegen, daß ich in der künftigen Unterſuchung die drei Beſtandteile des Lächerlichen als eines ſinnlich angeſchaueten unendlichen Unverſtandes bloß ſo nenne, wie folgt: der Widerſpruch, worin das Beſtreben oder Sein des lächerlichen Weſens mit dem ſinnlich angeſchaueten Verhältnis ſteht, nenn' ich den *objektiven* Kontraſt; dieſes Verhältnis den *ſinnlichen*; und den Widerſpruch beider, den wir ihm durch das Leihen unſerer Seele und Anſicht als den zweiten aufbürden, nenn' ich den *ſubjektiven* Kontraſt[60]. — —

Der komiſche Dramatiker — ungleich ſeinem Darſteller auf der Bühne — verbirgt ſein Ich ganz hinter die komiſche Welt, die er ſchafft; dieſe allein muß mit dem objektiven Kontraſt zugleich den ſubjektiven ausſprechen; und wie in der Ironie der Dichter

den Toren ſpielt, ſo muß im Drama der Tor ſich und den Dichter ſpielen. Inſofern iſt der komiſche Dramatiker gerade aus dem Grund objektiver, aus welchem der tragiſche lyriſcher wird. Allein wie hoch und feſt und ſchön muß der Dichter ſtehen, um ſein Ideal durch den rechten Bund mit Affengeſtalt und Papageiensprache auszudrücken und, gleich der großen Natur, den Typus des göttlichen Ebenbildes durch das Tierreich der Toren fortzuführen! — Der Dichter muß ſelber ſeine Handſchrift verkehrt ſchreiben können, damit ſie ſich im Spiegel der Kunſt durch die zweite Umkehrung leſerlich zeige. Dieſe hypoſtatiſche Union zweier Naturen, einer göttlichen und einer menſchlichen, iſt ſo ſchwer, daß ſtatt der Vereinigung meiſtens eine Vermengung und alſo Vernichtung der Naturen entſteht. Daher, da der Tor allein zugleich den objektiven und den ſubjektiven Kontraſt ausſprechen und verbinden ſoll, ſo weiß man das nicht anders logiſch zu machen als durch dreierlei Fehler: entweder der objektive wird übertrieben — was Gemeinheit heißet — oder der ſubjektive wird es — was Wahnſinn und Widerſpruch iſt —, oder beides, was ein Krügerſches oder gewöhnliches deutſches Luſtſpiel iſt. Noch gibt es den vierten, daß man den komiſchen Charakter in den lyriſchen fallen und Einfälle ſagen, anſtatt erwecken, und lächerlich machen — ſich oder andere — anſtatt ihn lächerlich werden läſſet; und Congreve und Kotzebue haben, wie geſagt, oft zuviel Witz, um nicht hierin zu ſündigen. — —

Man hat die Bemerkung gemacht, daß ein Jüngling eher ein gutes Trauer- als Luſtſpiel dichte; — ſie iſt wahr, und die andere, daß alle Jugend-Völker gerade mit dem Luſtſpiel anhoben, ſteht ihr darum nicht entgegen, weil das Luſtſpiel anfangs nur mimiſch-körperliche Nachahmung, ſpäter mimiſch-geiſtige Wiederholung war, bis es erſt ſpät poetiſche Nachahmung wurde. Nicht der jugendliche Mangel an Kenntnis der Menſchen (denn dieſe hat das Genie in ſeiner erſten Blüte, obwohl der Mangel an Kenntnis der Sitten hier bedeutender iſt), ſondern ein höherer Mangel ſchließet dem Jüngling das Luſtſpielhaus zu, der Mangel

an Freiheit. Den unerschöpflichen Beutel bekam Fortunatus zuerst, und erst später jenen Wünsch- oder Freiheit-Hut, der ihn über die Erde durch die Lüfte trug. Aristophanes, Shakespearens und Gozzis Lustspiele reift kein Sturm und kein Brennspiegel, sondern heiterer langer Sonnenschein; und dieses Zensoramt kann, wie das römische, nicht ohne männliche Jahre bekommen werden[61].

F. W. J. v. Schelling.

Die Dichtungsgattungen.

Von dem epischen Gedicht als der Identität ging die Poesie aus, gleichsam als von einem Stande der Unschuld, wo alles noch beisammen und eins ist, was später nur zerstreut existiert, oder nur aus der Zerstreuung wieder zur Einheit kommt. Diese Identität entzündete sich im Fortgang der Bildung im lyrischen Gedicht zum Widerstreit, und erst die reifste Frucht der späteren Bildung war es, wodurch, auf einer höheren Stufe, die Einheit selbst mit dem Widerstreit sich versöhnte, und beide wieder in einer vollkommeneren Bildung eins wurden. Diese höhere Identität ist das Drama, welches, die Naturen beider entgegengesetzten Gattungen in sich begreifend, die höchste Erscheinung des An-sich und des Wesens aller Kunst ist[62]. — —

Von der Tragödie.

Das Wesentliche der Tragödie ist also ein wirklicher Streit der Freiheit im Subjekt und der Notwendigkeit als objektiver, welcher Streit sich nicht damit endet, daß der eine oder der andere unterliegt, sondern daß beide siegend und besiegt zugleich in der vollkommenen Indifferenz erscheinen. Wir haben noch genauer als bisher zu bestimmen, auf welche Weise dies der Fall sein könne.

Nur da, wo die Notwendigkeit das Übele verhängt, bemerkten wir, könne sie mit der Freiheit wahrhaft im Streit erscheinen.

Aber eben von welcher Art dieses Übel sein müsse, um der Tragödie angemessen zu sein, ist die Frage. Bloß äußeres

Unglück kann nicht dasjenige sein, welches den wahrhaft tragischen Widerstreit hervorbringt. Denn daß die Person über äußeres Unglück sich erhebe, fordern wir schon von selbst, und sie wird uns nur verächtlich, wenn sie es nicht vermag. — —

Aristoteles hat, wie die Poesie überhaupt, so insbesondere auch die Tragödie mehr von der Verstandes- als von der Vernunftseite angesehen. Von der ersten betrachtet hat er den einzig höchsten Fall der Tragödie vollkommen bezeichnet[63]. Derselbe Fall aber hat in allen den Beispielen, welche er selbst anführt, noch eine höhere Ansicht. Es ist die, daß die tragische Person notwendig eines Verbrechens schuldig sei (und je höher die Schuld ist, wie die des Ödipus, desto tragischer oder verwickelter). Dies ist das höchste denkbare Unglück, ohne wahre Schuld durch Verhängnis schuldig zu werden.

Es ist also notwendig, daß die Schuld selbst wieder Notwendigkeit, und nicht sowohl, wie Aristoteles sagt, durch einen Irrtum, als durch den Willen des Schicksals und ein unvermeidliches Verhängnis oder eine Rache der Götter zugezogen sei. Von dieser Art ist die Schuld des Ödipus. — —

Man hat, anstatt einzusehen, daß dieses Verhältnis das einzig wahrhaft tragische ist, mit dem kein anderes verglichen werden kann, wo das Unglück nicht im Willen und in der Freiheit selbst liegt, vielmehr gefragt, wie die Griechen diese schrecklichen Widersprüche ihrer Tragödien haben ertragen können. Ein Sterblicher, vom Verhängnis zur Schuld und zum Verbrechen bestimmt, selbst wie Ödipus gegen das Verhängnis kämpfend, die Schuld fliehend, und doch fürchterlich bestraft für das Verbrechen, das ein Werk des Schicksals war. Sind, frug man, diese Widersprüche nicht rein zerreißend, und wo liegt der Grund der Schönheit, welche die Griechen in ihren Tragödien nichtsdestoweniger erreicht haben? — Die Antwort auf diese Frage ist folgende: Daß ein wahrhafter Streit von Freiheit und Notwendigkeit nur in dem angegebenen Fall stattfinden kann, wo der Schuldige durch das Schicksal zum Verbrecher gemacht ist, ist

bewieſen. Daß aber der Schuldige, der doch nur der Übermacht des Schickſals unterlag, dennoch beſtraft wurde, war nötig, um den Triumph der Freiheit zu zeigen, war Anerkennung der Freiheit, Ehre, die ihr gebührte. Der Held mußte gegen das Verhängnis kämpfen, ſonſt war überhaupt kein Streit, keine Äußerung der Freiheit; er mußte in dem, was der Notwendigkeit unterworfen iſt, unterliegen, aber um die Notwendigkeit nicht überwinden zu laſſen, ohne ſie zugleich wieder zu überwinden, mußte der Held auch für dieſe — durch das Schickſal verhängte — Schuld freiwillig büßen. Es iſt der größte Gedanke und der höchſte Sieg der Freiheit, willig auch die Strafe für ein unvermeidliches Verbrechen zu tragen, um ſo im Verluſt ſeiner Freiheit ſelbſt eben dieſe Freiheit zu beweiſen, und noch mit einer Erklärung des freien Willens unterzugehen[64].

Von dem Weſen der Komödie.

Wenn wir die Umkehrung jedes möglichen Verhältniſſes, das auf Gegenſatz beruht, überhaupt ein komiſches Verhältnis nennen können, ſo iſt ohne Zweifel das höchſte Komiſche und gleichſam die Blüte desſelben da, wo die Gegenſätze in der höchſten Potenz, demnach als Notwendigkeit und Freiheit umgekehrt werden, und da ein Streit dieſer beiden an und für ſich objektive Handlung iſt, ſo iſt auch das Verhältnis einer ſolchen Umkehrung durch ſich ſelbſt dramatiſch. — —

Da jede mögliche Affektation und Prätention auf Abſolutheit ein unnatürlicher Zuſtand iſt, ſo iſt es für die Komödie, da ſie als Drama ganz nur an die Anſchauung geht, die vorzüglichſte Aufgabe, nicht nur dieſe Prätention zur Anſchauung zu bringen, ſondern auch, weil die Anſchauung vorzüglich nur das Notwendige faßt, ihr eine Art von Notwendigkeit zu geben. Die ſubjektive Abſolutheit, ſie ſei nun wahr und in der Harmonie mit der Notwendigkeit, oder bloß angenommen und alſo im Widerſpruch mit ihr, drückt ſich als Charakter aus. Der Charakter iſt aber wie in der Tragödie ebenſo auch in der Komödie ein

Postulat, eben weil er das Absolute ist; er selbst ist nicht weiter zu motivieren. Nun ist es aber notwendig, daß gerade in den höchsten Potenzen der Ungereimtheit und der Widersinnigkeit die Anschaulichkeit sich gleichsam verliert, wenn sie nicht auf andere Weise darein gebracht wird (anders im Roman — weil episch). Dies ist nun bloß möglich, wenn die Person durch einen von ihr unabhängigen Grund, eine äußere Notwendigkeit schon bestimmt ist, einen gewissen Charakter anzunehmen und ihn öffentlich vor sich zu tragen. Zur höchsten Erscheinung der Komödie bedarf es also notwendig öffentlicher Charaktere, und damit das Maximum der Anschaulichkeit erreicht werde, so müssen es wirkliche Personen von öffentlichem Charakter sein, die in der Komödie vorgestellt werden. In diesem Fall allein ist dem Dichter so viel vorausgegeben, daß er nun ferner alles wagen und den gegebenen Personen alle möglichen Erhöhungen der Züge ins Komische leihen kann, weil er die beständige Beglaubigung an dem unabhängig von seiner Dichtung existierenden Charakter der Person zur Begleitung hat. Das öffentliche Leben im Staat wird dem Dichter hier zur Mythologie. Innerhalb dieser Grenze brauchte er sich nichts zu versagen, und je kecker er sein dichterisches Recht gebraucht, desto mehr erhebt er sich wieder über die Begrenzung, da die Person in seiner Behandlung gleichsam den persönlichen Charakter wieder ablegt und allgemein-bedeutend oder symbolisch wird.

Die einzige höchste Art der Komödie ist also die alte griechische oder die aristophanische, sofern sie sich auf öffentliche Charaktere wirklicher Personen gründet und diese gleichsam zur Form nimmt, worein sie ihre Erfindung ergießt[65].

Alte und neue dramatische Poesie.

Das erste, womit wir diese Betrachtung anfangen müssen, ist, daß die Mischung des Entgegengesetzten, also vorzüglich des Tragischen und Komischen selbst, als Prinzip dem modernen Drama zugrunde liegt. — —

Es ist zu dieser Mischung notwendig, daß dem Dichter das Tragische und Komische nicht nur massenweise, sondern auch in seinen Nuancen zu Gebot stehe, wie dem Shakespeare, der im Komischen zart, abenteuerlich und witzig zugleich, wie im Hamlet, und derbe (wie in den Fallstafffschen Stücken) ist, ohne jemals niedrig zu werden; sowie er dagegen im Tragischen zerreißend (wie im Lear), strafend (wie im Macbeth), schmelzend, rührend und beruhigend, wie in Romeo und Julie und mehreren gemischten Stücken ist. — —

Die nächste Untersuchung ist, inwiefern das Wesen der alten Tragödie in der modernen stattfinde, oder nicht. Ist in der modernen Tragödie ein wahres Schicksal, und zwar jenes höhere, welches die Freiheit in ihr selbst ergreift?

Aristoteles drückt, wie bemerkt, den höchsten tragischen Fall so aus, daß ein gerechter Mensch durch Irrtum Verbrechen begehe; es muß dazu gesetzt werden, daß dieser Irrtum von der Notwendigkeit oder von Göttern, womöglich selbst gegen die Freiheit, verhängt sei. Dieser letztere Fall scheint nun nach den Begriffen der christlichen Religion überhaupt ein unmöglicher. Diejenigen Mächte, die den Willen untergraben, und nicht nur das Üble, sondern das Böse verhängen, sind selbst böse, sind hölliſche Mächte.

Wenigstens wenn durch eine göttliche Schickung veranlaßter Irrtum Ursache von Unheil und Verbrechen sein könnte, so müßte in derselbigen Religion, nach welcher dies möglich ist, auch die Möglichkeit einer entsprechenden Versöhnung liegen. Diese ist nun allerdings im Katholizismus gegeben, der, seiner Natur nach eine Mischung des Heiligen und Profanen, die Sünden statuiert, um an ihrer Versöhnung die Kraft der Gnadenmittel zu beweisen. Hiermit war im Katholizismus die Möglichkeit des zwar von dem der Alten verschiedenen, aber doch wahrhaft tragischen Schicksals gegeben.

Shakespeare war Protestant und für ihn stand diese Möglichkeit nicht offen. Wenn es also in ihm ein Fatum gibt, so kann

es nur von gedoppelter Art sein. Entweder daß das Unheil durch die Lockung böser und hölliſcher Mächte herbeigeführt wird, aber nach den chriſtlichen Begriffen können dieſe nicht unüberwindlich ſein, und es ſoll und kann ihnen Widerſtand geleiſtet werden. Die Notwendigkeit ihrer Wirkung, ſofern ſie ſtatthat, fällt alſo doch zuletzt in den Charakter oder das Subjekt zurück[66]. So iſt es auch bei Shakeſpeare. An die Stelle des alten Schickſals tritt bei ihm der Charakter, aber er legt in dieſen ein ſo mächtiges Fatum, daß er nicht mehr für Freiheit gerechnet werden kann, ſondern als unüberwindliche Notwendigkeit daſteht. — —

Shakeſpeare hat aus dem gleichen Grunde, weil er die Notwendigkeit des Verbrechens in den Charakter legen mußte, den von Ariſtoteles nicht angenommenen Fall des Verbrechers, der aus Glück in Unglück ſtürzt, mit einer furchtbaren Gültigkeit behandeln müſſen. Statt des eigentlichen Schickſals hat er die Nemeſis, dieſe aber in allen Geſtalten, wo Gräuel von Gräueln überwältigt werden, eine blutige Welle die andere treibt, und der Fluch der Verfluchten ſtets in Erfüllung geht, wie vorzüglich in der engliſchen Geſchichte im Kampf der roten und weißen Roſe. — —

Der Unterſchied dieſer Nemeſis von dem wahren Schickſal iſt indes ſehr bedeutend. Sie kommt aus der wirklichen Welt und liegt in der Wirklichkeit; es iſt die Nemeſis, die auch in der Geſchichte waltet, und Shakeſpeare hat ſie, wie ſeinen ganzen Stoff, auch in dieſer aufgefunden. Es iſt Freiheit mit Freiheit ſtreitend, was ſie herbeiführt; es iſt Sukzeſſion, und die Rache iſt nicht mit dem Verbrechen unmittelbar eins.

Im Zyklus der griechiſchen Darſtellungen herrſchte ebenfalls eine Nemeſis, aber hier begrenzte und beſtrafte ſich Notwendigkeit unmittelbar durch Notwendigkeit, und jede Lage für ſich herausgenommen war eine beſchloſſene Handlung. — —

Wenn wir nach dieſem mit einem Wort ausdrücken wollen, was Shakeſpeare in bezug auf die Hoheit der alten Tragödie iſt, ſo werden wir ihn den größten Erfinder im Charakteriſtiſchen

nennen müſſen. Er kann nicht jene hohe, im Schickſal ſich bewährende, gleichſam geläuterte und verklärte Schönheit, die mit der ſittlichen Güte in eins fließt, — und auch diejenige Schönheit, die er darſtellt, nicht ſo darſtellen, daß ſie im ganzen erſchiene, und das Ganze jedes Werks ihr Bild trüge. Er kennt die höchſte Schönheit nur als einzelnen Charakter. Er hat ihr nicht alles unterordnen können, weil er als Moderner, als der das Ewige nicht in der Begrenzung, ſondern im Unbegrenzten auffaßt, zu ausgedehnt iſt in der Univerſalität. Die Alten hatten eine konzentrierte Univerſalität, die Allheit nicht in der Vielheit, ſondern in der Einheit. — —

Um nun das übrige, die äußere Konfirmation der modernen Tragödie betreffend, zu erwähnen, um uns nicht bei den notwendigen Veränderungen derſelben, die aus den vorher ſchon bemerkten Unterſchieden notwendig hervorgehen, wie die Verlaſſung der drei Einheiten, die Abteilung des Ganzen in Aufzüge uſw. — um uns dabei nicht aufzuhalten, ſo iſt die Miſchung der Proſa und der gebundenen Rede im modernen Drama nur wieder äußerer Ausdruck ihrer innerlich epiſch- und dramatiſch-gemiſchten Natur, und um von den ſogenannten bürgerlichen oder anderen inferieuren Trauerſpielen nicht zu reden, wo die Perſonen billigerweiſe ſich in Proſa ausdrücken, war der abwechſelnde Gebrauch der letzteren ſelbſt, eben wegen des Austretens der dramatiſchen Fülle in ſekundäre Perſonen notwendig[67].

Zurückſtreben der redenden zur bildenden Kunſt in Muſik, Geſang und Tanz.

Nachdem im Drama nach ſeinen zwei Formen die höchſte Totalität erreicht iſt, ſo kann die redende Kunſt nur wieder zur bildenden zurückſtreben, aber ſelbſt nicht weiter ſich bilden.

Im Geſang geht die Poeſie zur Muſik zurück, zur Malerei im Tanz, teils ſofern er Ballett, teils ſofern er Pantomime iſt, zur eigentlichen Plaſtik in der Schauſpielkunſt, die eine lebendige Plaſtik iſt. — —

Ich bemerke nur noch, daß die vollkommenſte Zuſammenſetzung aller Künſte, die Vereinigung von Poeſie und Muſik durch Geſang, von Poeſie und Malerei durch Tanz, ſelbſt wieder ſyntheſiert die komponierteſte Theatererſcheinung iſt, dergleichen das Drama des Altertums war, wovon uns nur eine Karikatur, die Oper, geblieben iſt, die in höherem und edlerem Stil von ſeiten der Poeſie ſowohl als der übrigen konkurrierenden Künſte uns am eheſten zur Aufführung des alten mit Muſik und Geſang verbundenen Dramas zurückführen könnte.

Muſik, Geſang, Tanz, wie alle Arten des Drama leben ſelbſt nur im öffentlichen Leben und verbünden ſich in dieſem. Wo dieſes verſchwindet, kann ſtatt des realen und äußerlichen Dramas, an dem, in allen ſeinen Formen, das ganze Volk, als politiſche oder ſittliche Totalität, teilnimmt, ein innerliches, ideales Drama allein noch das Volk vereinigen. Dieſes ideale Drama iſt der Gottesdienſt, die einzige Art wahrhaft öffentlicher Handlung, die der neueren Zeit, und auch dieſer ſpäterhin nur ſehr geſchmälert und beengt geblieben iſt[68].

A. W. Schlegel.

Weſen des Tragiſchen und Komiſchen.

Der dramatiſche Dichter ſtellt uns zwar auch, wie der epiſche, äußerliche Vorfälle dar, aber als wirklich und gegenwärtig. Er nimmt unſre Teilnahme in Anſpruch, aber nicht ſo genügſam wie der lyriſche Dichter, ſondern weit unmittelbarer als dieſer will er uns erfreuen und betrüben. Er ruft alle Regungen hervor, die bei dem Anblick der Handlungen und Schickſale wirklicher Menſchen in uns wirkſam ſind, und will dieſe Regungen erſt durch die Geſamtheit der hervorgebrachten Eindrücke in die Befriedigung einer harmoniſchen Stimmung auflöſen. Da er dem Leben ſo nahe tritt, ja ſeine Dichtung ganz darein zu verwandeln ſucht, ſo würde bei ihm der Gleichmut des epiſchen Dichters zur Gleichgültigkeit werden; er muß ſich für eine der Hauptanſichten von den Beziehungen des menſchlichen Daſeins entſcheiden und

ſeine Zuhörer nötigen, ebenfalls mit ihm Partei zu nehmen. Daß ich es auf den einfachſten und verſtändlichſten Ausdruck zurückführe: das Tragiſche und Komiſche verhalten ſich zueinander wie Ernſt und Scherz. Jedermann kennt dieſe beiden Richtungen des Gemüts aus eigner Erfahrung. — —

Wenn wir die Beziehungen unſers Daſeins bis an die äußerſte Grenze der Möglichkeiten überſchauen, wenn wir deſſen ganze Abhängigkeit von einer unüberſehlichen Verkettung der Urſachen und Wirkungen erwägen: wie wir ſchwach und hülflos gegen den Andrang unermeßlicher Naturkräfte und ſtreitender Begierden an die Küſte einer unbekannten Welt ausgeworfen werden, gleichſam bei der Geburt ſchon ſchiffbrüchig; wie wir allen Irrtümern, allen Täuſchungen ausgeſetzt ſind, deren jede verderblich werden kann; wie wir in der Leidenſchaft unſern eignen Feind im Buſen tragen; wie jeder Augenblick im Namen der heiligſten Pflichten die Aufopferung der ſüßeſten Neigungen von uns fordern, und durch einen plötzlichen Schlag uns alles Schwererworbene rauben kann; wie mit jeder Erweiterung des Beſitzes die Gefahr des Verluſtes ſteigt, und wir den Tücken des feindſeligen Zufalls nur um ſo mehr Blößen darbieten: dann muß jedes nicht dem Gefühl verſchloſſene Gemüt von einer unausſprechlichen Wehmut befallen werden, gegen die es keine andre Schutzwehr gibt, als das Bewußtſein eines über das Irdiſche hinausgehenden Berufs. Dies iſt die tragiſche Stimmung; und wenn die Betrachtung des Möglichen als lebendige Wirklichkeit aus dem Geiſte heraustritt, wenn jene Stimmung die auffallendſten Beiſpiele von gewaltſamen Umwälzungen menſchlicher Schickſale, vom Unterliegen des Willens dabei oder bewieſener Seelenſtärke, in der Darſtellung durchdringt und beſeelt: dann entſteht tragiſche Poeſie. — —

So wie der Ernſt, auf den höchſten Grad geſteigert, das Weſen der tragiſchen Darſtellungsart iſt, ſo der Scherz der komiſchen. Die Stimmung zum Scherz iſt ein Vergeſſen aller jener trüben Betrachtungen über der behaglichen Empfindung gegenwärtigen

Wohlſeins. Man iſt dann geneigt, alles nur ſpielend zu nehmen, und leicht über die Seele weggleiten zu laſſen. Die Unvollkommenheiten der Menſchen und ihre Mißverhältniſſe untereinander ſind dann nicht mehr ein Gegenſtand der Mißbilligung und des Bedauerns, ſondern dieſe wunderlichen Gegenſätze unterhalten den Verſtand und ergötzen die Phantaſie. Der Dichter muß daher in der komiſchen Darſtellung alles entfernt halten, was ſittlichen Unwillen über die Handlungen, wahre Teilnahme mit den Lagen ſeiner Menſchen erregen kann, weil wir ſonſt unfehlbar in den Ernſt zurückfallen. Er muß ihre verkehrten Handlungen als aus der Oberhand des Sinnlichen in ihrem Weſen entſprungen, und was ihnen begegnet, als eine bloß lächerliche Not ſchildern, die keine verderblichen Folgen haben wird[69].

Weſen der griechiſchen Tragödie.

Innere Freiheit und äußere Notwendigkeit, dies ſind die beiden Pole der tragiſchen Welt. Jede dieſer Ideen wird erſt durch den Gegenſatz der andern zur vollen Erſcheinung gebracht. Da das Gefühl innerer Selbſtbeſtimmung den Menſchen über die unumſchränkte Herrſchaft des Triebes, des angeborenen Inſtinktes erhebt, ihn mit einem Worte von der Vormundſchaft der Natur losſpricht, ſo kann auch die Notwendigkeit, welche er neben ihr anerkennen ſoll, keine bloße Naturnotwendigkeit ſein, ſondern ſie muß jenſeits der ſinnlichen Welt im Abgrunde des Unendlichen liegen; folglich ſtellt ſie ſich als die unergründliche Macht des Schickſals dar. Deshalb geht ſie auch über die Götterwelt hinaus: denn die griechiſchen Götter ſind bloße Naturmächte, und wiewohl unermeßlich viel höher als der ſterbliche Menſch, ſtehen ſie doch dem Unendlichen gegenüber auf der gleichen Stufe mit ihm. Dies beſtimmt die ganz verſchiedne Art, wie ſie von Homer und den Tragikern eingeführt werden. Dort erſcheinen ſie mit zufälliger Willkür, und können dem epiſchen Gedichte nichts Höheres erteilen, als den Reiz des Wunderbaren. In der Tragödie hingegen treten ſie auf, entweder als Diener des Schickſals und

vermittelnde Ausführer ſeiner Beſchlüſſe; oder die Götter bewähren ſich ſelbſt erſt durch freies Handeln als göttlich, und ſind in ähnlichen Kämpfen, wie der Menſch mit dem Verhängnis begriffen.

Dies iſt das Weſen des Tragiſchen im Sinne der Alten. Wir ſind gewohnt, alle entſetzlichen oder jammervollen Begebenheiten tragiſch zu nennen, und es iſt gewiß, daß die Tragödie dergleichen vorzugsweiſe wählt, wiewohl keineswegs ein trauriger Ausgang unumgänglich nötig iſt, und mehrere alte Tragödien, z. B. die Eumeniden, der Philoktetes, gewiſſermaßen auch der Ödipus zu Kolonos, ſo viele Stücke des Euripides nicht zu erwähnen, fröhlich und aufheiternd endigen[70].

Grund des Wohlgefallens an tragiſchen Darſtellungen.

Die wahre Urſache, warum die tragiſche Darſtellung auch das Herbeſte nicht ſcheuen darf, iſt, daß eine geiſtige und unſichtbare Kraft nur durch den Widerſtand gemeſſen werden kann, welchen ſie einer äußerlichen und ſinnlich zu ermeſſenden Gewalt leiſtet. Die ſittliche Freiheit des Menſchen kann ſich daher nur im Widerſtreit mit den ſinnlichen Trieben offenbaren: ſo lang keine höhere Anforderung an ſie ergeht, dieſen entgegenzuhandeln, ſchlummert ſie entweder wirklich in ihm, oder ſie ſcheint doch zu ſchlummern, indem er ſeine Stelle auch als bloßes Naturweſen gehörig ausfüllen kann. Nur im Kampf bewährt ſich das Sittliche, und wenn denn der tragiſche Zweck einmal als eine Lehre vorgeſtellt werden ſoll, ſo ſei es dieſe, daß, um die Anſprüche des Gemüts auf innere Göttlichkeit zu behaupten, das irdiſche Daſein für nichts zu achten ſei; daß alle Leiden dafür erduldet, alle Schwierigkeiten überwunden werden müſſen[71].

Tragödie und Oper.

So wird auch auf die allgemeine Angabe hin, die alte Tragödie ſei mit Muſik und Tanz begleitet geweſen, noch oft die Vergleichung zwiſchen ihr und der Oper erneuert, welche doch die

unpaſſendſte von der Welt iſt, und von gänzlicher Unbekanntſchaft mit dem Geiſte des klaſſiſchen Altertumes zeugt. Jener Tanz, jene Muſik haben mit dem, was bei uns ſo heißt, nichts als den Namen gemein. In der Tragödie war die Poeſie die Hauptſache; alles übrige war nur dazu da, ihr, und zwar in der ſtrengſten Unterordnung zu dienen. In der Oper hingegen iſt die Poeſie nur Nebenſache, Mittel, das übrige anzuknüpfen; ſie wird unter ihren Umgebungen faſt ertränkt. Die beſte Vorſchrift für einen Operntext iſt daher, eine poetiſche Skizze zu liefern, deren Umriſſe nachher durch die übrigen Künſte ausgefüllt und gefärbt werden. Dieſe Anarchie der Künſte, da Muſik, Tanz und Dekoration durch Verſchwendung ihrer üppigſten Reize ſich gegenſeitig zu überbieten ſuchen, iſt das eigentliche Weſen der Oper[73].

Vom Geiſt des romantiſchen Schauſpiels.

Die antike Kunſt und Poeſie geht auf ſtrenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantiſche gefällt ſich in unauflöslichen Miſchungen; alle Entgegengeſetzten, Natur und Kunſt, Poeſie und Proſa, Ernſt und Scherz, Erinnerung und Ahndung, Geiſtigkeit und Sinnlichkeit, das Irdiſche und Göttliche, Leben und Tod, verſchmilzt ſie auf das innigſte miteinander. Wie die älteſten Geſetzgeber ihre ordnenden Lehren und Vorſchriften in abgemeſſenen Weiſen erteilten; wie dies ſchon vom Orpheus, dem erſten Beſänftiger des noch wilden Menſchengeſchlechts, fabelhaft gerühmt wird: ſo iſt die geſamte alte Poeſie und Kunſt gleichſam ein rhythmiſcher Nomos, eine harmoniſche Verkündigung der auf immer feſtgeſtellten Geſetzgebung einer ſchön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in ſich abſpiegelnden Welt. Die romantiſche hingegen iſt der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schoße ſich verbirgt: der beſeelende Geiſt der urſprünglichen Liebe ſchwebt hier von neuem über den Waſſern. Jene iſt einfacher, klarer und der Natur in der ſelbſtändigen Vollendung ihrer

einzelnen Werke ähnlicher; dieſe, ungeachtet ihres fragmentariſchen Anſehens, iſt dem Geheimnis des Weltalls näher. Denn der Begriff kann nur jedes für ſich umſchreiben, was doch der Wahrheit nach niemals für ſich iſt: das Gefühl wird alles in allem zugleich gewahr. — —

Der Wechſel der Zeiten und Örter, vorausgeſetzt, daß ſein Einfluß auf die Gemüter mitgeſchildert iſt, und daß er der theatraliſchen Perſpektive in bezug auf das in der Ferne Angedeutete oder von deckenden Gegenſtänden halb Verſteckte zuſtatten kommt; der Kontraſt von Scherz und Ernſt, vorausgeſetzt, daß ſie im Grade und der Art ein Verhältnis zueinander haben; endlich die Miſchung der dialogiſchen und lyriſchen Beſtandteile, wodurch der Dichter es in der Gewalt hat, ſeine Perſonen mehr oder weniger in poetiſche Naturen zu verwandeln, ſind nach meiner Anſicht im romantiſchen Drama nicht etwa bloße Lizenzen, ſondern wahre Schönheiten[73].

Ausſichten für die Zukunft.

Welchen Weg ſollen wir nun einſchlagen? Sollen wir uns wieder an die längſt verbannte Form des franzöſiſchen Trauerſpiels zu gewöhnen ſuchen? Eine wiederholte Erfahrung hat bewieſen, daß es durch die Weiſe der Überſetzung und den Ton der Aufführung ſo modifiziert, wie es unvermeidlich modifiziert werden muß, ſelbſt unter den Händen eines Goethe oder Schiller kein ſonderliches Glück machen kann.

Das den Griechen auf echtere Weiſe nachgebildete Trauerſpiel iſt unſrer Sinnesart verwandter; allein die Menge begreift es nicht, es wird immer ein gelehrter Kunſtgenuß für wenige Gebildete bleiben, ungefähr wie die Betrachtung der antiken Statuen.

Im Luſtſpiel hat ſchon Leſſing die Schwierigkeit bemerkt, nationale Sitten einzuführen, die doch nicht provinzial ſeien, da ſich bei uns der Ton des geſelligen Lebens nicht nach einem gemeinſchaftlichen Mittelpunkt modelt[74]. Verlangen wir reine Luſtſpiele, ſo würde ich ſehr zum Gebrauch gereimter Verſe raten;

vielleicht ſtellte ſich mit der künſtlicheren Form auch allmählich ein eigentümlicher Gehalt ein.

Indeſſen ſcheint mir dies nicht das dringendſte Bedürfnis: laßt uns zuvörderſt die ernſten höheren Gattungen des deutſchen Charakters würdig ausbilden. In dieſen ſcheint mir nun unſer Geſchmack ſich durchaus zum Romantiſchen zu neigen. Was die Menge in unſern halb rührenden, halb drolligen Dramen am meiſten anzieht, die uns bald nach Peru, bald nach Kamtſchatka[75], bald in die Ritterzeit verſetzen, während die Geſinnungen modern und empfindſam bleiben, iſt immer eine Fratze des Romantiſchen, die man auch in den abgeſchmackteſten Zauber-Opern noch wiederkennt. Die Bedeutung dieſer Gattung iſt bei uns verloren gegangen, ehe wir ſie noch recht gefunden hatten; die Phantaſie iſt mit den Erfindern ſolcher abenteuerlichen Hirngeſpinſte durchgegangen, und die Abſichten der Schauſpiele ſind manchmal klüger, als die ihrer Urheber. Auf hundert Komödienzetteln wird der Name Romantiſch an rohe und verfehlte Erzeugniſſe verſchwendet und entweiht; es ſei uns erlaubt, ihn durch Kritik und Geſchichte wieder zu ſeiner wahren Bedeutung zu adeln. Man hat ſich neuerdings bemüht, die Reſte unſrer alten Nationalpoeſie und Überlieferung auf mancherlei Weiſe wiederzubeleben. Dieſe können dem Dichter eine Grundlage für das wundervolle Feſtſpiel geben; die würdigſte Gattung des romantiſchen Schauſpiels iſt aber die hiſtoriſche.

Auf dieſem Felde ſind die herrlichſten Lorbeern für die dramatiſchen Dichter zu pflücken, die Goethen und Schillern nacheifern wollen. Aber unſer hiſtoriſches Schauſpiel ſei denn auch wirklich allgemein national, es hänge ſich nicht an Lebensbegebenheiten von einzelnen Rittern und kleinen Fürſten, die auf das Ganze keinen Einfluß hatten; es ſei zugleich wahrhaft hiſtoriſch, aus der Tiefe der Kenntnis geſchöpft, und verſetze uns ganz in die große Vorzeit. In dieſen Spiegel laſſe uns der Dichter ſchauen, ſei es auch zu unſerm tiefen Schamerröten, was die Deutſchen vor alters waren, und was ſie wieder werden ſollen. Er lege

uns ans Herz, daß wir Deutſche, wenn wir die Lehren der Geſchichte nicht beſſer bedenken, als bisher, in Gefahr ſind, wir, ehedem das erſte und glorwürdigſte Volk Europas, deſſen freigewählter Fürſt ohne Widerſpruch für das Oberhaupt der geſamten Chriſtenheit anerkannt ward, ganz aus der Reihe der ſelbſtändigen Völker zu verſchwinden. Lange haben ſich die höheren Stände durch Vorliebe für fremde Sitten, durch Beeiferung um fremde Geiſtesbildung, die doch immer nur eine kümmerlich geratne Frucht im Treibhauſe ſein kann, der Geſamtheit des Volkes entfremdet; noch länger, ſeit drei Jahrhunderten, hat innrer Zwieſpalt unſre edelſten Kräfte in Bürgerkriegen aufgezehrt, deren verderbliche Folgen ſich nun erſt vollſtändig enthüllen. Mögen ſich alle, die auf die öffentliche Geſinnung zu wirken Gelegenheit haben, beeifern, das alte Mißverſtändnis endlich zu löſen, und alle echt Geſinnten um die leider verlaſſenen Gegenſtände der Verehrung, bei treuer Anhänglichkeit, woran unſre Vorahnen ſo viel Heil und Ruhm erlebt haben, wie um ein heiliges Panier zu verſammeln, und ſie ihre unzerſtörbare Einheit als Deutſche fühlen zu laſſen! Welche Gemälde bietet unſre Geſchichte dar, von den urälteſten Zeiten, den Kriegen mit den Römern an, bis zur feſtgeſetzten Bildung des deutſchen Reichs! Dann der ritterlich glänzende Zeitraum des Hauſes Hohenſtaufen, endlich der politiſch wichtigere und uns am nächſten liegende des Hauſes Habsburg, das ſo viele große Fürſten und Helden erzeugt hat. Welch ein Feld für einen Dichter, der wie Shakeſpeare die poetiſche Seite großer Weltbegebenheiten zu faſſen wüßte! Aber ſo unbekümmert ſind wir Deutſche immer um unſre wichtigſten National-Angelegenheiten, daß ſelbſt die bloß hiſtoriſche Darſtellung hier noch ſehr im Rückſtande iſt[76].

K. W. F. Solger.

Die Stellung des Dramas unter den Dichtungsarten.

In dem Schönen, welches zugleich Ausdruck des Allgemeinen unter einer beſtimmten Form und zugleich das Einzelne iſt,

welches jenen Ausdruck in sich trägt, ist vereinigt ein Urbild, welches, als Einzelnes, sein eignes Abbild, und ein Abbild, welches, als Allgemeines, sein eignes Urbild ist. Beides, Urbild und Abbild, ist darin zugleich Eins und entgegengesetzt. Die Einheit des Urbildes und Abbildes macht das Schöne erst zu einem vollkommenen und für sich bestehenden Wesen, und die Anschauung desselben, als eines solchen, ist das erste Erwachen der Kunst und der erste Grund alles künstlerischen Nachahmungstriebes. Denn weil es nicht möglich ist, ein Einzelnes in seinen mannigfaltigen äußeren Beziehungen, die es immer als mangelhaft und der Ergänzung bedürftig zeigen, als ein Vollkommenes anzuschauen, auf eine solche Anschauung aber der nach dem Wahren und Ewigen strebende Geist notwendig gerichtet ist, so muß er auch versuchen, dasselbe Ding, unabhängig von jenen Verhältnissen, in seiner Vollkommenheit zu wiederholen, welches wir eben künstlerische Nachahmung nennen. Aber Urbild und Abbild sind ja auch entgegengesetzt, und dieses ist die zweite Seite, von welcher sie durch die Kunst angeschaut werden. Hier erscheint das Urbild als das Unendliche zu dem endlichen Abbilde, und dieses Unendliche ist das, was wir ein Ideal zu nennen pflegen. Hiemit scheint mir die Trennung der epischen und lyrischen Poesie angegeben zu sein, wobei wir nur nicht vergessen müssen, daß hier nicht von zwei nebeneinander liegenden Gebieten die Rede sein kann, sondern daß jeder Teil der Kunst nur ein anderer Standpunkt ist, von welchem aus alle übrige wesentlich mit angeschaut werden. — —

Wenn die epische Poesie, wie das Vorige zeigen sollte, von der Einheit des Urbildes und Abbildes ausging, so nimmt die lyrische den entgegengesetzten Weg und beruht auf der Verschiedenheit des Ideals und des Einzelnen. Diese ist ihre Quelle, sie mag nun die Sehnsucht des Einzelnen nach dem Vollkommenen und Ganzen ausdrücken, wozu jede Äußerung einer innigen und strebenden Gemütsstimmung bis zu moralischen und religiösen Lehren und Wünschen gehört, oder sie mag das Ideal selbst

darſtellen, loben und preiſen, welches mir als die höhere Art erſcheinen würde. — —

Nachdem dieſe beiden Seiten der Kunſt bis auf das Höchſte ausgebildet waren, entſtand zu Athen aus den feierlichen Geſängen beim Feſte des Weingottes das Drama. Dieſes erſt ergriff die Welt der Kunſt in ihren innerſten Tiefen und umfaßte ihren ganzen Umfang mit gleicher Klarheit und Lebendigkeit. Es bildet auf der einen Seite eine Welt des lebendigen menſchlichen Wollens und Handelns, aber mit derſelben die in ihr in untrennbarer und innigſter Einheit lebende Welt der Notwendigkeit, deren gewaltig wahrhaftes Daſein zwar ſtets dem unſrigen zum Grunde liegt, aber zu unſerem Schrecken und als etwas Fremdes einleuchtet, ſobald das Wollen des Einzelnen ſich in ſeiner Entgegenſetzung mit ihr darſtellt; und dieſes iſt die ſchreckliche Seite dieſer Kunſt. Auf der andern aber iſt hier eben auch wieder jene Welt der Notwendigkeit das Ewige und Höchſte und erſcheint ſo in der Geſtalt der heiligſten, notwendigen, durch ſich ſelbſt daſeienden Geſetze, welche ſich abſpiegeln in der idealiſchen Natur der menſchlichen Gattung als eines Ganzen. Dieſe Gattung drückt das ihr eingepflanzte Weſen eines Ganzen aus durch Maß und Gleichgewicht, wodurch ſie das Abbild des Ideals, alſo mit dieſem gleich unendlich iſt, und hierauf beruht die heitere und beruhigende Eigenſchaft der Tragödie. Während alſo der einzelne Menſch, ſein abgeſondertes Daſein mit lebendigem Wollen verfolgend, von der Allgewalt des Notwendigen ergriffen und daniedergeſchlagen wird, blüht zugleich die geſamte Gattung in dem Widerſcheine der ewigen Geſetze mit unvergänglicher und unvertilgbarer Kraft des Lebens. Eine ſolche Nachahmung aber, welche das lebendige Weſen des Ganzen ſo ungeteilt und vollkommen nachahmt und im vollſten Sinne das Wirkliche wiederholt, muß auch ſelbſt als das Wirkliche in der höchſten Bedeutung des Worts ſich darſtellen, der Gegenſtand ſelbſt muß ſich als gegenwärtig zeigen. Ja die öffentliche Vorſtellung dieſer Kunſtwerke war auch ſelbſt der höchſte Gipfel des

gemeinschaftlichen Lebensgenusses der atheniſchen Bürger, und dieſe Feſtſpiele waren ihnen nicht von geringerem Wert, trugen nicht weniger zu dem Glanz und der Würde ihres Staates bei als ihre Kriegsheere und Volksverſammlungen[77].

Ludwig Tieck.

Schiller und das vaterländiſche Drama.

Als Schiller nach einer langen Pauſe mit dem dramatiſchen Gedichte „Wallenſtein“ wieder auftrat, fühlten alle, daß die Erſcheinung dieſes großen und merkwürdigen Drama eine neue Epoche in unſerer dramatiſchen Literatur beginne. Es ſchritt damals mächtig in die ſchwachen Geburten des Tages ein, und plötzlich ſah man, wie gebrechlich das innere Weſen dieſer Gebilde ſei, und wie unzuläſſig jene Anmaßung, mit welcher ſie damals ausſchließlich unſere Theater beherrſchten. — —

Seitdem iſt Schiller immer mehr und mehr der Dichter der Nation geworden. Das ſicherſte Zeichen, daß ſie ſich an ihm hinaufgebildet hat, daß er ihr gerade genug entgegengekommen iſt, um ihr verſtändlich zu ſein, daß eben unſer Volk in der Poeſie einen gewiſſen Ernſt, eine Erhebung und Belehrung ſucht, eine Wiederkehr großer Gedanken und feierlicher Situationen, und daß, wenn nur dieſe Forderungen, die es für die unerläßlichſten hält, erfüllt werden, es dann gern über kleine Flecken, Widerſprüche und Unwahrſcheinlichkeiten hinwegſieht, oder ſie in der Erhebung ſelbſt nicht bemerkt. Ob von allen ſeinen Bewunderern das Beſte in ihm immer verſtanden wurde, iſt zu bezweifeln: aber das geht deutlich hervor, daß ſeine enthuſiaſtiſchen Verehrer ſich ſelten zum Verſtändnis Goethes erheben, oder gar in dieſem den größeren Meiſter und die vollendetere Kunſt erkennen mögen. — —

Es war eine glückliche Wahl, daß Schiller einen wichtigen Gegenſtand aus der deutſchen Geſchichte nahm. Die hiſtoriſche Tragödie kann keinen edlern und poetiſchern Anhalt finden, als das eigene Vaterland. Die Liebe zu ihm, die Begeiſterung für d.eſes, die großen Männer, die es erzeugt, die Not, die es erlebt

hat, die glänzenden Perioden, durch welche es verklärt iſt, alle dieſe Töne werden in jeder Bruſt um ſo voller widerklingen. Das poetiſche Auge des Dichters, dem ſich die Geſchichte ſeines Landes eröffnet, ſieht und errät auch, wie alte Zeiten in der ſeinigen ſich abſpiegeln, wie das Beſte ſeiner Tage nur durch edeln Kampf oder Drangſal der Vorzeit möglich wurde, und indem der Sänger alles mit dem echten Sinn des Menſchlichen umfaßt, wird er zugleich ein Prophet für die Zukunft, er wird Geſchichtſchreiber, und das gelungene Werk iſt nun eine Tat der Geſchichte ſelber, an welcher noch der ſpäte Enkel ſich begeiſtert, ſeine Gegenwart aus dieſem klaren Bilde erkennen und ſich und ſein Vaterland an ihm lieben lernt.

Ich rede alſo hier nicht von jenen Gegenſtänden, die man willkürlich und auf gut Glück aus der Geſchichte aufgreift, irgendeine Verſchwörung, ein ſeltſamer Mord, eine Hinrichtung, Bürgeraufſtand und dergleichen: wo der Dichter dann dieſe Begebenheit, um ſie ſich und ſeinen Zuſchauern intereſſant zu machen, mit Leidenſchaft und ſtarker Liebe, mit einigen höchſt edeln und böſen Charakteren aufſchmückt und als Virtuoſe oder Dilettant ſein Thema abſpielt, mit Variationen, die auch bei anderer Gelegenheit unter ganz anderen Umſtänden ſich mit Beifall dürften hören laſſen.

Ein großer Moment in der Geſchichte iſt eine Erſcheinung, die ſich nur dem Seherblicke erſchließt. Hingeriſſen, befeuert wird auch das ſchwächere Gemüt von einer großen Begebenheit: um ſich dieſe anzueignen, wird es aber bald eine einſeitige Vorliebe, einen unbilligen Haß müſſen wirken laſſen. Ganz von dieſer Hitze iſt jener Enthuſiasmus verſchieden, der im Kleinen wie im Großen das ewige Geſetz wahrnimmt, ſieht, wie eins das andere erzeugt, wie die Klugheit ſcheitert und eine höhere Weisheit die mannigfaltigen Fäden verbindet und ſelbſt Zufälligkeiten noch einflechten kann, um die Erſcheinung, das Weſen möglich zu machen, das nun ebenſo wunderbar, als gewöhnlich, ebenſo verſtändlich, als geheimnisreich wird und an dem dieſe ſcheinbaren Widerſprüche

ſich zu einem notwendigen Ganzen verbinden. Geht in einem Dichter die Geſamtheit einer großen Geſchichtsbegebenheit auf, ſo wird er um ſo poetiſcher und um ſo größer ſein, je näher er ſich der Wahrheit hält; ſein Werk iſt ſo vollendeter, je weniger er ſtörende, ſpröde Beſtandteile wegzuwerfen braucht: er fühlt ſich ſelbſt als der Genius der Geſchichte, und die Dichtkunſt kann ſchwerlich glänzender auftreten, als wenn ſie auf dieſe Weiſe eins mit der wahren Wirklichkeit wird.

Dieſen Weg hat, außer dem großen Shakeſpeare, noch kein anderer Dichter wieder finden können. Die Form ſeiner hiſtoriſchen Schauſpiele iſt die größte und vollendetſte. Es dürfen ſich dieſem Dichter wohl ſelbſt, was Verſtändnis des Ganzen und wahre Auffaſſung von Zeiten und Menſchen betrifft, nur wenige Geſchichtſchreiber an die Seite ſtellen laſſen. — —

Wenn Schiller damals den Entſchluß hätte faſſen können, oder wenn ſein Enthuſiasmus ihm den Mut gegeben hätte, uns, ſtatt des Wallenſtein, in verſchiedenen Stücken den unglückſeligen Krieg jener furchtbaren dreißig Jahre hinzumalen, ſo hätte er ſeiner Nation ein Ähnliches gegeben, wie Shakeſpeare für alle Zeiten ſeinen Engländern hinterlaſſen hat[78].

Das Drama im Leben der Gegenwart.

Das neuere Drama iſt offenbar vom alten weſentlich verſchieden, es hat den Ton heruntergeſtimmt, Motive, Charakterzeichnung, die Zufälligkeiten des Lebens treten mehr hervor, die Gemütskräfte und Stimmungen entwickeln ſich deutlicher, die Kompoſition iſt reicher und mannigfaltiger und die Beziehung auf das öffentliche Leben, die Verfaſſung, Religion und das Volk iſt entweder zum Schweigen gebracht, oder ſteht zum Werke ſelbſt in einem ganz andern Verhältnis. Die Bedeutung des Lebens, deſſen Verirrung, das Individuelle, Seltſame iſt mehr zur Sprache gekommen, und diejenigen Autoren, die zuweilen den runden, vollen Ton der alten Tragödie haben anſchlagen wollen, ſind faſt immer in Bombaſt und den Ton der Seneca gefallen,

auch nachher, als dieser Lateiner nicht mehr so hoch gestellt wurde, als es unsre Vorfahren taten. Ich will damit aber nicht gesagt haben, daß die Neueren so unbedingt unter den Alten stehen; auf seinem Wege erreicht Shakespeare vielleicht noch mehr als sich jene vorsetzen konnten; unser Goethe hat hier auch eine Stimme und Calderon darf wohl ebenfalls ein Wort mitsprechen. — —

Wenn das Theater die Stelle einnimmt, die ihm geziemt, um eine wirkliche Bühne der Nation zu sein, so ist es eben durch den Reiz, den die Gegenwart darauf ausübt, für feinere Sinne ein schnell zeigendes Zifferblatt aller innern Triebwerke des Staats und der Bewegungen, die die Zeit ausspricht und in sich aufnimmt. So bei den Griechen, Shakespeares Bühne, den Spaniern und zum Teil den Franzosen in der besten Epoche. Sinkt das Theater zur Belustigung und zum Zeitvertreib hinab, gaukelt es nur noch, so kann es der müßigen Menge nur behagen, wenn es den großen Erscheinungen und Gesinnungen ganz aus dem Wege geht; Fratzen, Karikaturen, Unwahrheit und Lüge, sowie verleumdende Polemik werden an die Stelle des echten Spiegels der Zeit treten und um Beifall buhlen[79].

Arthur Schopenhauer.

Die Dichtungsgattungen. Das Trauerspiel.

Die Darstellung der Idee der Menschheit, welche dem Dichter obliegt, kann er entweder so ausführen, daß der Dargestellte zugleich auch der Darstellende ist: dieses geschieht in der lyrischen Poesie, im eigentlichen Liede, wo der Dichtende nur seinen eigenen Zustand lebhaft anschaut und beschreibt, wobei daher, durch den Gegenstand, dieser Gattung eine gewisse Subjektivität wesentlich ist; — oder aber der Darzustellende ist vom Darstellenden ganz verschieden, wie in allen anderen Gattungen, wo mehr oder weniger der Darstellende hinter dem Dargestellten sich verbirgt und zuletzt ganz verschwindet. In der Romanze drückt der Darstellende seinen eigenen Zustand noch durch Ton und Haltung des Ganzen in etwas aus: viel objektiver als das Lied hat sie

daher noch etwas Subjektives; dieſes verſchwindet ſchon mehr im Idyll, noch viel mehr im Roman, faſt ganz im eigentlichen Epos, und bis auf die letzte Spur endlich im Drama, welches die objektiveſte und in mehr als einer Hinſicht vollkommenſte, auch ſchwierigſte Gattung der Poeſie iſt. — —

Die durchgängige Bedeutſamkeit der Situationen ſoll den Roman, das Epos, das Drama vom wirklichen Leben unterſcheiden, ebenſo ſehr, als die Zuſammenſtellung und Wahl bedeutſamer Charaktere: bei beiden iſt aber die ſtrengſte Wahrheit unerläßliche Bedingung ihrer Wirkung, und Mangel an Einheit in den Charakteren, Widerſpruch derſelben gegen ſich ſelbſt, oder gegen das Weſen der Menſchheit überhaupt, wie auch Unmöglichkeit, oder ihr nahe kommende Unwahrſcheinlichkeit in den Begebenheiten, ſei es auch nur in den Nebenumſtänden, beleidigen in der Poeſie ebenſo ſehr, wie verzeichnete Figuren, oder falſche Perſpektive, oder fehlerhafte Beleuchtung in der Malerei. Denn wir verlangen, dort wie hier, den treuen Spiegel des Lebens, der Menſchheit, der Welt, nur verdeutlicht durch die Darſtellung und bedeutſam gemacht durch die Zuſammenſtellung. — —

Als der Gipfel der Dichtkunſt, ſowohl in Hinſicht auf die Größe der Wirkung, als auf die Schwierigkeit der Leiſtung, iſt das Trauerſpiel anzuſehen und iſt dafür anerkannt. Es iſt für das Ganze unſerer geſamten Betrachtung ſehr bedeutſam und wohl zu beachten, daß der Zweck dieſer höchſten poetiſchen Leiſtung die Darſtellung der ſchrecklichen Seite des Lebens iſt, daß der namenloſe Schmerz, der Jammer der Menſchheit, der Triumph der Bosheit, die höhnende Herrſchaft des Zufalls und der rettungsloſe Fall der Gerechten und Unſchuldigen uns hier vorgeführt werden: denn hierin liegt ein bedeutſamer Wink über die Beſchaffenheit der Welt und des Daſeins. Es iſt der Widerſtreit des Willens mit ſich ſelbſt, welcher hier, auf der höchſten Stufe ſeiner Objektität, am vollſtändigſten entfaltet, furchtbar hervortritt. Am Leiden der Menſchheit wird er ſichtbar, welches nun herbeigeführt wird, teils durch Zufall und Irrtum, die als Beherrſcher

der Welt und durch ihre bis zum Schein der Absichtlichkeit gehende Tücke als Schicksal personifiziert auftreten; teils geht er aus der Menschheit selbst hervor, durch die sich kreuzenden Willensbestrebungen der Individuen, durch die Bosheit und Verkehrtheit der meisten. Ein und derselbe Wille ist es, der in ihnen allen lebt und erscheint, dessen Erscheinungen aber sich selbst bekämpfen und sich selbst zerfleischen. In diesem Individuo tritt er gewaltig, in jenem schwächer hervor, hier mehr, dort minder zur Besinnung gebracht und gemildert durch das Licht der Erkenntnis, bis endlich im Einzelnen diese Erkenntnis, geläutert und gesteigert, durch das Leiden selbst den Punkt erreicht, wo die Erscheinung, der Schleier der Maja, sie nicht mehr täuscht, die Form der Erscheinung, das principium individuationis, von ihr durchschaut wird, der auf diesem beruhende Egoismus eben damit erstirbt, wodurch nunmehr die vorhin so gewaltigen Motive ihre Macht verlieren, und statt ihrer die vollkommene Erkenntnis des Wesens der Welt, als Quietiv des Willens wirkend, die Resignation herbeiführt, das Aufgeben, nicht bloß des Lebens, sondern des ganzen Willens zum Leben selbst. So sehen wir im Trauerspiel zuletzt die Edelsten, nach langem Kampf und Leiden, den Zwecken, die sie bis dahin so heftig verfolgten, und allen den Genüssen des Lebens auf immer entsagen, oder es selbst willig und freudig aufgeben: so den standhaften Prinzen des Calderon; so das Gretchen im „Faust"; so den Hamlet, dem sein Horatio willig folgen möchte, welchen aber jener bleiben und noch eine Weile in dieser rauhen Welt mit Schmerzen atmen heißt, um Hamlets Schicksal aufzuklären und dessen Andenken zu reinigen; — so auch die Jungfrau von Orleans, die Braut von Messina: sie alle sterben durch Leiden geläutert, d. h. nachdem der Wille zu leben zuvor in ihnen erstorben ist: im „Mohammed" von Voltaire spricht sich dieses sogar wörtlich aus in den Schlußworten, welche die sterbende Palmira dem Mohammed zuruft: „Die Welt ist für Tyrannen: Lebe du!" — Hingegen beruht die Forderung der sogenannten poetischen Gerechtigkeit auf

gänzlichem Verkennen des Weſens des Trauerſpiels, ja ſelbſt des Weſens der Welt. — —

Der wahre Sinn des Trauerſpiels iſt die tiefere Einſicht, daß, was der Held abbüßt, nicht ſeine Partikularſünden ſind, ſondern die Erbſünde, d. h. die Schuld des Daſeins ſelbſt:

Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido
(Da die größte Schuld des Menſchen
Iſt, daß er geboren ward),

wie Calderon es geradezu ausſpricht[80].

Der dramatiſche oder epiſche Dichter ſoll wiſſen, daß er das Schickſal iſt, und daher unerbittlich ſein, wie dieſes; — imgleichen, daß er der Spiegel des Menſchengeſchlechts iſt, und daher ſehr viele ſchlechte, mitunter ruchloſe Charaktere auftreten laſſen, wie auch viele Toren, verſchrobene Köpfe und Narren, dann aber hin und wieder einen Vernünftigen, einen Klugen, einen Redlichen, einen Guten und nur als ſeltenſte Ausnahme einen Edelmütigen. — —

Perſonen von großer Macht und Anſehn ſind deswegen zum Trauerſpiel die geeigneteſten, weil das Unglück, an welchem wir das Schickſal des Menſchenlebens erkennen ſollen, eine hinreichende Größe haben muß, um dem Zuſchauer, wer er auch ſei, als furchtbar zu erſcheinen. Nun aber ſind die Umſtände, welche eine Bürgerfamilie in Not und Verzweiflung verſetzen, in den Augen der Großen oder Reichen meiſtens ſehr geringfügig und durch menſchliche Hülfe, ja bisweilen durch eine Kleinigkeit, zu beſeitigen: ſolche Zuſchauer können daher von ihnen nicht tragiſch erſchüttert werden. Hingegen ſind die Unglücksfälle der Großen und Mächtigen unbedingt furchtbar, auch keiner Abhülfe von außen zugänglich; da Könige durch ihre eigene Macht ſich helfen müſſen, oder untergehen. Dazu kommt, daß von der Höhe der Fall am tiefſten iſt. Den bürgerlichen Perſonen fehlt es demnach an Fallhöhe. —

Wenn nun als die Tendenz und letzte Absicht des Trauerspiels sich uns ergeben hat ein Hinwenden zur Resignation, zur Verneinung des Willens zum Leben; so werden wir in seinem Gegensatz, dem Lustspiel, die Aufforderung zur fortgesetzten Bejahung des Willens leicht erkennen. Zwar muß auch das Lustspiel, wie unausweichbar jede Darstellung des Menschenlebens, Leiden und Widerwärtigkeiten vor die Augen bringen: allein es zeigt sie uns vor als vorübergehend, sich in Freude auflösend, überhaupt mit Gelingen, Siegen und Hoffen gemischt, welche am Ende doch überwiegen; und dabei hebt es den unerschöpflichen Stoff zum Lachen hervor, von dem das Leben, ja, dessen Widerwärtigkeiten selbst, erfüllt sind, und der uns, unter allen Umständen, bei guter Laune erhalten sollte. Es besagt also, im Resultat, daß das Leben im ganzen recht gut und besonders durchweg kurzweilig sei. Freilich aber muß es sich beeilen, im Zeitpunkt der Freude den Vorhang fallen zu lassen, damit wir nicht sehen, was nachkommt; während das Trauerspiel in der Regel so schließt, daß nichts nachkommen kann[81].

Die große Oper.

Die große Oper ist eigentlich kein Erzeugnis des reinen Kunstsinnes, vielmehr des etwas barbarischen Begriffs von Erhöhung des ästhetischen Genusses mittelst Anhäufung der Mittel, Gleichzeitigkeit ganz verschiedenartiger Eindrücke und Verstärkung der Wirkung durch Vermehrung der wirkenden Masse und Kräfte; während doch die Musik, als die mächtigste aller Künste, für sich allein, den für sie empfänglichen Geist vollkommen auszufüllen vermag; ja, ihre höchsten Produktionen, um gehörig aufgefaßt und genossen zu werden, den ganzen ungeteilten und unzerstreuten Geist verlangen, damit er sich ihnen hingebe und sich in sie versenke, um ihre so unglaubliche innige Sprache ganz zu verstehen. Statt dessen dringt man, während einer so höchst komplizierten Opernmusik, zugleich durch das Auge auf den Geist ein, mittelst des bunteſten Gepränges, der phantastischesten Bilder und der

lebhafteſten Licht- und Farbeneindrücke, wobei noch außerdem die Fabel des Stücks ihn beſchäftigt. Durch dies alles wird er abgezogen, zerſtreut, betäubt und ſo am wenigſten für die heilige, geheimnisvolle, innige Sprache der Töne empfänglich gemacht. Alſo wird, durch dergleichen, dem Erreichen des muſikaliſchen Zweckes entgegengearbeitet. Dazu kommen nun noch die Ballette, ein oft mehr auf die Lüſternheit, als auf äſthetiſchen Genuß berechnetes Schauſpiel[82].

Franz Grillparzer.

Zur Dramaturgie.

Das Weſen des Drama iſt, da es etwas Erdichtetes als wirklich geſchehend anſchaulich machen ſoll, ſtrenge Kauſalität. Im Lauf der wirklichen Welt beſcheiden wir uns gern, daß manches vorkommen könne, was ſich für uns in die ſtetige Kette von Urſache und Wirkung nicht fügt, weil wir einen unfaßlichen Urheber des Ganzen anzunehmen genötigt ſind und immer hoffen können, daß das, was für unſere Beſchränktheit unzuſammenhängend iſt, in ihm einen uns unbegreiflichen Zuſammenhang habe: im Gedicht aber kennen wir den Urheber der Begebenheiten und ihrer Verknüpfung und wiſſen in ihm einen dem unſern ähnlichen Verſtand, daher ſind wir auch wohl berechtigt, anzunehmen, was in ſeiner Schöpfung für unſere und überhaupt für die menſchlich-endliche Denkkraft nicht zuſammenhänge, habe überhaupt keinen Zuſammenhang und gehöre daher in die Klaſſe der leeren Erdichtungen, die der Verſtand, von deſſen formaler Leitung ſich auch die ſchaffende Phantaſie, wie jedes innere Vermögen, nicht losmachen kann, unbedingt verwirft, oder die wenigſtens die beim Drama beabſichtigte Annäherung an das Wirkliche ganz ausſchließt.

Das Kauſalitätsband iſt nun, den Begriff der Freiheit vorausgeſetzt, ſeiner Möglichkeit nach ein doppeltes: Nach dem Geſetze der Notwendigkeit, d. i. der Natur, und nach dem Geſetze der Freiheit. Unter dem Notwendigen wird hier alles dasjenige

verſtanden, was, unabhängig von der Willensbeſtimmung des Menſchen, in der Natur, oder durch andere ſeinesgleichen geſchieht, und was, durch die unbezweifelte Einwirkung auf die untern, unwillkürlichen Triebfedern ſeiner Handlungen, die Äußerungen ſeiner Tätigkeit, zwar nicht nötigend, aber doch anregend beſtimmt. Die Einwirkung dieſer äußern Triebfedern iſt bekanntlich ſo ſtark, daß ſie bei Menſchen von heftigen, durch verkehrte Erziehung und unglückliches Temperament genährten Neigungen oft alle Tätigkeit der Freiheit aufzuheben ſcheint, und ſelbſt die Beſten unter uns ſind ſich bewußt, wie oft ſie dadurch zum Schlimmen fortgeriſſen wurden, und wie dieſe Triebfedern einen Grad von extenſiver und intenſiver Größe erreichen können, wo faſt nur ein halbes Wunder möglich machen kann, ihnen zu entgehen. Das nun, was außer unſerem Willenskreiſe, unabhängig von uns, alſo notwendig, vorgeht, und, ohne daß wir es nach Willkür beſtimmen könnten, auf uns beſtimmend (nicht nötigend) einwirkt, nennen wir, im Zuſammenhange und unter dem für die ganze Natur geltenden Kauſalitätsgeſetze als Urſache und Wirkung ſtehend gedacht, *Verhängnis*, und inſofern wir einen Verſtand vorausſetzen, der, ohne Einwirkung auf die Verhängniſſe, das Verhängnis denkt und, außer der Beſchränkung von Raum und Zeit, von vorher und nachher erkennt, *Schickſal* (Fatum). Das Schickſal iſt nichts als eine Vorherſehung ohne Vorſicht, eine *paſſive* Vorſehung möchte ich ſie nennen, entgegengeſetzt der aktiven, die als die Naturgeſetze zugunſten des Freiheitsgeſetzes modifizierend gedacht wird[83].

Im Trauerſpiele nun wird entweder der Freiheit über die Notwendigkeit der Sieg verſchafft oder umgekehrt. Die Neuern halten das erſtere für das allein Zuläſſige, worüber ich aber ganz der entgegengeſetzten Meinung bin. Die Erhebung des Geiſtes, die aus dem Siege der Freiheit entſpringen ſoll, hat durchaus nichts mit dem Weſen des *Tragiſchen* gemein und ſchließt nebſt dem das Trauerſpiel ſcharf ab, ohne jenes weitere Fortſpielen im Gemüte des Zuſchauers zu begünſtigen, das eben die eigentliche

Wirkung der wahren Tragödie ausmacht. Das Tragiſche, das Ariſtoteles nur etwas ſteif mit Erweckung von Furcht und Mitleid bezeichnet, liegt darin, daß der Menſch das Nichtige des Irdiſchen erkennt, die Gefahren ſieht, welchen der Beſte ausgeſetzt iſt und oft unterliegt; daß er, für ſich ſelbſt feſt das Rechte und Wahre hütend, den ſtrauchelnden Mitmenſchen bedaure, den Fallenden nicht aufhöre zu lieben, wenn er ihn gleich ſtraft, weil jede Störung vernichtet werden muß des ewigen Rechts. Menſchenliebe, Duldſamkeit, Selbſterkenntnis, Reinigung der Leidenſchaften durch Mitleid und Furcht wird eine ſolche Tragödie bewirken. Das Stück wird nach dem Fallen des Vorhangs fortſpielen im Innern des Menſchen, und die Verherrlichung des Rechts, die Schlegel in derber Anſchaulichkeit auf den Brettern und in den Lumpen der Bühne ſehen will[84], wird glänzend ſich herabſenken auf die ſtillzitternden Kreiſe des aufgeregten Gemüts.

Es iſt ein Schickſal, das den Gerechten hienieden fallen läßt und den Ungerechten ſiegen, das „unvergoltene“ Wunden ſchlägt, hier unvergolten. Laßt euch von der Geſchichte belehren, daß es eine moraliſche Weltordnung gibt, die im Geſchlechte ausgleicht, was ſtört in den Individuen; laßt euch von der Philoſophie und Religion ſagen, daß es ein Jenſeits gibt, wo auch das Rechttun des Individuums ſeine Vollendung und Verherrlichung findet. Mit dieſen Vorkenntniſſen und Gefühlen tretet vor unſere Bühne, und ihr werdet verſtehen, was wir wollen[85].

Über die hiſtoriſche Tragödie.

Ich habe mich ſelbſt bei Gelegenheit der vielen Mißverſtändniſſe über König Ottokar auf die Vorrechte des hiſtoriſchen Trauerſpieles berufen, auf den Unterſchied zwiſchen demſelben und jenem von erdichtetem Stoff. Worin liegt denn derſelbe nun aber eigentlich? Wenn ich mir's recht zu verdeutlichen ſuche, ſo iſt dieſer Unterſchied kein anderer, als der zwiſchen Möglichkeit und Wirklichkeit, zwiſchen Gedenkbarkeit und Exiſtenz, zwiſchen Handlung und Begebenheit. Die Tragödie mit erfundenem Stoff

hat kein höheres Gesetz als strenge Ursächlichkeit. Da ihre letzte Aufgabe ist, einem Gedenkbaren den Schein der Wirklichkeit zu geben, so kann sie sich nie von der genauesten logischen und psychologischen Stetigkeit lossagen, und nur, was sich völlig erklären läßt, wird ihr zugegeben; denn ihre Aufgabe ist Menschenwerk, und was der menschliche Verstand ersinnt, muß der menschliche Verstand begreifen, allseitig und jederzeit verfolgen können. Das Letzte der historischen Tragödie aber ist Gottes Werk; ein Wirkliches: die Existenz. Nur ein Tor könnte glauben, daß dem Dichter hier die Verknüpfung von Ursache und Wirkung erlassen wäre. Aber wie in der Natur sich höchst selten Ursache und Wirkung wechselseitig ganz decken, so ist, in der Behandlung eine gewisse Inkongruenz beider durchblicken zu lassen, vielleicht die höchste Aufgabe, die ein Dichter sich stellen kann. Allerdings eine höchst gefährliche Klippe! Die Unverständlichkeit, der Unsinn lauern geschäftig auf jeden Fehltritt, und nur die Anschauung kann retten, indes der Begriff rein nutzlos wird und zurückbleibt. Da aber, wie oben gesagt, der Mensch (und mit Recht) dem Menschen nichts glaubt, als was der Mensch begreift, so kann diese Art der Behandlung auch nur in rein historischen Stoffen mit Glück versucht werden, weil nur hier ein höherer Geist, der Weltgeist, den Begebenheiten die Gewähr leistet und für die Endpunkte einsteht. Es müssen ferner die gewagten (scheinbaren) Inkonsequenzen eigentlich Inkonsequenzen der Natur sein, und der Zuseher muß das Gesetz der Kausalität fühlen, wenn er es auch nicht nachweisen kann. Der Zuseher muß sich aber auch in diesem Sinne der Handlung hingeben wollen, und selbstgefällig kritische Bestrebungen reduzieren ein solches Stück nur gar zu leicht ad absurdum. Es lebt kein Stümper, der daher so leicht lächerlich zu machen wäre, als Shakespeare, der große, oder vielmehr einzige Meister in dieser Gattung; und Voltaire z. B. hat es mit vielem Erfolge getan. Noch einmal! ein gefährliches Feld! Man muß auf: Siegen oder Sterben gefaßt sein, wenn man es betritt. Mich aber hat schon seit lange ein gewisser Ekel

vor dem engpsychologiſchen Anreihen und Anfädeln erfaßt — vaincre ou mourir![86]

Kurze Bemerkungen über Drama und Bühne.

Man hat oft geſtritten, ob die Wirkung der dramatiſchen Poeſie in der Illuſion oder in der mit Bewußtſein verbundenen Idee der Nachahmung liege. Die Wahrheit ſcheint in der Mitte zu ſein. Der Zuſchauer muß hingeriſſen werden, er muß, was er ſieht, in einem gewiſſen Grade für wahr halten oder mit dem ἔλεος καὶ φόβος iſt's vorbei; aber ſeinen Zuſtand muß ein dunkles (ich hätte bald geſagt: bewußtloſes) Bewußtſein begleiten, denn wo bliebe ſonſt das Vergnügen an tragiſchen Begebenheiten und die Idee der Kunſt? Ich ſtelle mir oft die Wirkung der dramatiſchen Poeſie wie einen Morgentraum kurz vor dem Aufwachen vor, wo angenehme Bilder um die Stirne gaukeln, uns mit Freude und Schmerz erfüllen, obſchon (wenigſtens bei mir) immer der Gedanke dazwiſchen kömmt: es iſt ja doch alles nur ein Traum! Aber im nächſten Augenblicke taucht die kaum erwachte Klarheit wieder in die ſüßen Wellen unter und kommt nur jedesmal, wenn der Eindruck zu ſtark wird, wieder zum Vorſchein[87].

Aber warum iſt denn eine Verwicklung und Entwicklung dem Drama notwendig? Weil nur unter dieſer Form die Handlung jenen Grad der Lebhaftigkeit erhält, der den Eindruck der Gegenwart erzeugt[88].

Es iſt eine große Frage: ob das zu ſcharfe Individualiſieren der Charaktere, wie wir es bei Shakeſpeare finden, dem dramatiſchen Effekt nicht ſchädlich iſt. Der Menſch verſchwindet in eben dem Verhältniſſe, in welchem das Individuum hervortritt[89].

Man gefällt ſich in neueſter Zeit darin, einen Unterſchied zwiſchen Dramatiſchem und Theatraliſchem zu machen. Ganz falſch, wie mir ſcheint. Das echt Dramatiſche iſt immer theatraliſch, wenn auch nicht umgekehrt. Das Theater iſt der Rahmen

des Bildes, inner welchem die Gegenstände Anschaulichkeit und Verhältnis zu einander haben. Über den Rahmen hinaus sind sie nicht mehr mit einem Blick zu umfassen, die Anschauung wird schwächer und verwirrt sich, sie nimmt mehr die Form der epischen Sukzession als der dramatischen Gleichzeitigkeit und Gegenwart an[90].

Graf August von Platen.

Aphorismen über dramatische Kunst.

Das Theater muß durchaus als Nationalangelegenheit behandelt werden, wenn es gedeihen soll. Es müßte zuerst der Grundsatz aufgestellt werden, daß nur die Poesie das Recht habe, auf dem Theater einer Nation zu erscheinen. Sodann müßten Richter niedergesetzt werden, die des Urteils fähig sind, und die ein Stück der Aufführung würdig oder unwürdig erklären müßten. Wenn hiebei auch manchmal ein falsches oder schiefes Urteil mit unterliefe, so würden doch einzelne Ungerechtigkeiten weit eher zu ertragen sein als ein Theater, auf welchem Barbarei und Trivialität herrschen.

Keineswegs dürften aber die bestellten Kunstrichter dem Künstler die Art des Stoffs oder sonst etwas vorzuschreiben sich anmaßen; sie haben nichts zu tun, als das fertige Produkt aus der Hand des Dichters zu empfangen und den Maßstab der Kunst daran zu legen.

Die Kunst bedarf einer gewissen Beschränkung, wenn sie sich wahrhaft konzentrieren soll, worauf zuletzt alles ankommt. Die poetische Form müßte als wesentlich festgesetzt, ein ganz in Prosa oder in stümperhaften Versen und Reimen geschriebenes Drama müßte zurückgewiesen werden, auch wenn es Genie verriete. Es kann dem Genie selbst kein größerer Dienst erzeigt werden, als es zur höchsten Vollendung anzureizen. Nur derjenige, der Form und Sprache vollkommen überwunden hat, wie wir es bei Sophokles, Aristophanes, Calderon sehen, darf behaupten, daß er durch und durch Künstler sei. Die höchste Vollendung der

Form ist die Schönheit selbst und fällt mit der Seele der Kunst in eins zusammen.

Das Theater ist heilig und allein der Kunst geweiht. Politische und Hof-Rücksichten dürften nie Einfluß auf die Bühne haben. Freiheit ist das Element der Kunst.

Schauspiel und Oper müssen auf das strengste geschieden werden, wenn je die dramatische Kunst in Deutschland gedeihen soll. Das Beispiel der Oper hat uns gelehrt, Abgeschmacktheit und Unsinn auf der Bühne erträglich zu finden, und dies ist das Schlimmste, was eine Nation lernen kann.

Persönliche Satire sollte allein vom deutschen Theater verbannt sein, wiewohl bei einer wahrhaft liberalen und gebildeten Nation auch persönliche Satire auf dem Theater möglich ist. Friedrich der Große würde es einem geistreichen Dichter vielleicht verziehen haben, wenn er ihn auf der Bühne lächerlich gemacht hätte; denn er wußte wohl, daß der Witz eines Dichters seinem eigentlichen Ruhm nicht schaden könne. Ebenso willig ertrug Sokrates die Satire des Aristophanes. Wir aber wollen unsern Großen nicht zumuten, Sokratesse und Friedriche zu sein.

Alles Stümperhafte ist individuell, und bei jeder Stümperhaftigkeit im Einzelnen eines Kunstwerkes tritt das Individuum hervor. Die Vollendung der Form hingegen ist die höchste Selbstverleugnung des Künstlers.

Die Sentenz im Drama ist, was das Gleichnis im Epos ist; es läßt den Dichter aus dem Hintergrund des Gedichts hervortreten[91].

K. L. Immermann.

Ist die Erneuerung des griechischen Dramas möglich?

Die Frage, ob Nachahmung der Alten im echten Sinne schon stattgefunden habe, ob sie überhaupt möglich sei? muß demnach verneint werden. Unser Trauerspiel ist ein andres Gewächs als ihre Tragödie. Wir opfern alle Vorteile auf, die uns die epische Seite darbietet, den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der

Handlung, die Darſtellung alles deſſen, was nur eine breite, heitere und bequeme Form in ſich aufnehmen kann: die Effekte der poetiſchen Färbung, die muſikartigen Wirkungen der Dichtung bekommen aber dafür nicht das Mindeſte zurück, da wir mit den Augen der Griechen die Verkettung der Dinge nicht mehr betrachten können, mithin ſchon der Stoff uns ganz anders entgegenkommt. Alles Äußere und Innere, was bei ihnen die Form ſchuf, fehlt, und der unerläßliche Chor wird, wenn wir ihn nachahmen, zur beſtandloſen Fiction, die Schickſals-Idee aber, welche die Formel der alten lyriſchen Anſchauungs- und Darſtellungsweiſe iſt, muß die wunderlichſten Entſtellungen erleiden, um als Helotin dem modernen Poeten das Waſſer kümmerlich auf die Räder zu tragen, womit er ſein tragiſches Mühlenwerk treibt.

Es ſcheint daher richtiger zu ſein, wenn wir den ehrwürdigen Nachlaß verſchwundener Zeiten, ohne die Anmaßung, ihn vermehren zu wollen, betrachten und unſre Kraft daran ſtärken, um deſto friſcher die uns geſetzten Preiſe zu erkämpfen. Denn das iſt eben alles Schönen Natur und Würdigkeit, daß es fort und fort den Stachel der Begeiſterung in fähige Seelen drückt und neue Geburten der Schönheit hierdurch in ihnen zu erzeugen, niemals ermattet[92].

G. W. F. Hegel.

Die dramatiſche Poeſie.

Das Drama muß, weil es ſeinem Inhalte wie ſeiner Form nach ſich zur vollendeteſten Totalität ausbildet, als die höchſte Stufe der Poeſie und der Kunſt überhaupt angeſehen werden. Denn den ſonſtigen ſinnlichen Stoffen, dem Stein, Holz, der Farbe, dem Ton gegenüber, iſt die Rede allein das der Expoſition des Geiſtes würdige Element, und unter den beſonderen Gattungen der redenden Kunſt wiederum die dramatiſche Poeſie diejenige, welche die Objektivität des Epos mit dem ſubjektiven Prinzipe der Lyrik in ſich vereinigt, indem ſie eine in ſich abgeſchloſſene

Handlung als wirkliche, ebenſoſehr aus dem Inneren des ſich durchführenden Charakters entſpringende, als in ihrem Reſultat aus der ſubſtantiellen Natur der Zwecke, Individuen und Kolliſionen entſchiedene Handlung in unmittelbarer Gegenwärtigkeit darſtellt. Dieſe Vermittelung des Epiſchen durch die Innerlichkeit des Subjekts als gegenwärtig Handelnden erlaubt es dem Drama nun aber nicht, die äußere Seite des Lokals, der Umgebung, ſowie des Tuns und Geſchehens in epiſcher Weiſe zu beſchreiben, und fordert deshalb, damit das ganze Kunſtwerk zu wahrhafter Lebendigkeit komme, die vollſtändige ſzeniſche Aufführung desſelben. Die Handlung ſelbſt endlich in der Totalität ihrer inneren und äußeren Wirklichkeit iſt einer ſchlechthin entgegengeſetzten Auffaſſung fähig, deren durchgreifendes Prinzip, als das Tragiſche und Komiſche, die Gattungsunterſchiede der dramatiſchen Poeſie zu einer dritten Hauptſeite macht[93].

Das Prinzip der Tragödie, der Komödie und des Dramas.

Die dramatiſche Poeſie, welche Kolliſionen von Zwecken und Charakteren, ſowie die notwendige Auflöſung ſolch eines Kampfes zum Mittelpunkte macht, kann das Prinzip ihrer unterſchiedenen Arten nur aus dem Verhältniſſe herleiten, in welchem die Individuen zu ihrem Zwecke und deſſen Inhalt ſtehn. Die Beſtimmtheit dieſes Verhältniſſes nämlich iſt auch das Entſcheidende für die beſondere Weiſe des dramatiſchen Zwieſpalts und Ausganges, und gibt dadurch den weſentlichen Typus des ganzen Verlaufs in ſeiner lebendigen künſtleriſchen Darſtellung ab. Als die Hauptpunkte, welche in Rückſicht hierauf in Betracht kommen, ſind im allgemeinen diejenigen Momente hervorzuheben, deren Vermittelung das Weſentliche in jeder wahrhaften Handlung ausmacht: einerſeits das der Subſtanz nach Tüchtige, Große, die Grundlage der weltlichen wirklichen Göttlichkeit als der echte und an und für ſich ewige Gehalt des individuellen Charakters und Zwecks; andererſeits die Subjektivität als ſolche in ihrer ungefeſſelten Selbſtbeſtimmung und Freiheit. Das an und für

sich Wahrhafte erweist sich zwar in der dramatischen Poesie, in welcher Form sie auch immer das Handeln zur Erscheinung herausführen mag, als das eigentlich Durchgreifende, die bestimmte Art aber, in welcher diese Wirksamkeit zur Anschauung kommt, erhält eine unterschiedene, ja entgegengesetzte Gestalt, je nachdem in den Individuen, Handlungen und Konflikten die Seite des Substantiellen, oder umgekehrt die Seite subjektiver Willkür, Torheit und Verkehrtheit als die bestimmende Form festgehalten ist. — —

Den wahrhaften Inhalt des tragischen Handelns liefert für die Zwecke, welche die tragischen Individuen ergreifen, der Kreis der im menschlichen Wollen substantiellen, für sich selbst berechtigten Mächte; die Familienliebe der Gatten, der Eltern, Kinder, Geschwister, ebenso das Staatsleben, der Patriotismus der Bürger, der Wille der Herrscher; ferner das kirchliche Dasein, jedoch nicht als eine auf Handlungen resignierende Frömmigkeit, und als göttlicher Richterspruch in der Brust des Menschen über das Gut und Bös beim Handeln, sondern im Gegenteil als tätiges Eingreifen und Fördern wirklicher Interessen und Verhältnisse. Von der ähnlichen Tüchtigkeit sind nun auch die echt tragischen Charaktere. Sie sind durchaus das, was sie, ihrem Begriff gemäß, sein können und müssen, nicht eine vielfache episch auseinander gelegte Totalität, sondern, wenn auch an sich selbst lebendig und individuell, doch nur die eine Macht dieses bestimmten Charakters, in welcher derselbe sich, seiner Individualität nach, mit irgendeiner besonderen Seite jenes gediegenen Lebensinhalts untrennbar zusammengeschlossen hat, und dafür einstehn will. — —

Im allgemeinen können wir deshalb sagen, das eigentliche Thema der ursprünglichen Tragödie sei das Göttliche; aber nicht das Göttliche, wie es den Inhalt des religiösen Bewußtseins als solchen ausmacht, sondern wie es in die Welt, in das individuelle Handeln eintritt, in dieser Wirklichkeit jedoch seinen substantiellen Charakter weder einbüßt, noch sich in das Gegenteil seiner

umgewendet sieht. In dieser Form ist die geistige Substanz des Wollens und Vollbringens das Sittliche. — —

Durch das Prinzip der Besonderung nun, dem alles unterworfen ist, was sich in die reale Objektivität hinaustreibt, sind die sittlichen Mächte wie die handelnden Charaktere unterschieden in Rücksicht auf ihren Inhalt und ihre individuelle Erscheinung. Werden nun diese besonderen Gewalten, wie es die dramatische Poesie fordert, zur erscheinenden Tätigkeit aufgerufen, und verwirklichen sie sich als bestimmter Zweck eines menschlichen Pathos, das zur Handlung übergeht, so ist ihr Einklang aufgehoben, und sie treten in wechselseitiger Abgeschlossenheit gegeneinander auf. Das individuelle Handeln will dann unter bestimmten Umständen einen Zweck oder Charakter durchführen, der unter diesen Voraussetzungen, weil er in seiner für sich fertigen Bestimmtheit sich einseitig isoliert, notwendig das entgegengesetzte Pathos gegen sich aufreizt, und dadurch unausweichliche Konflikte herbeileitet. Das ursprünglich Tragische besteht nun darin, daß innerhalb solcher Kollision beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen Berechtigung haben, während sie andererseits dennoch den wahren positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und Verletzung der anderen, gleichberechtigten Macht durchzubringen imstande sind, und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe ebensosehr in Schuld geraten. — —

So berechtigt als der tragische Zweck und Charakter, so notwendig als die tragische Kollision ist daher drittens auch die tragische Lösung dieses Zwiespalts. Durch sie nämlich übt die ewige Gerechtigkeit sich an den Zwecken und Individuen in der Weise aus, daß sie die sittliche Substanz und Einheit mit dem Untergange der ihre Ruhe störenden Individualität herstellt. Denn obschon sich die Charaktere das in sich selbst Gültige vorsetzen, so können sie es tragisch dennoch nur in verletzender Einseitigkeit widersprechend ausführen. Das wahrhaft Substantielle, das zur Wirklichkeit zu gelangen hat, ist aber nicht der Kampf

der Beſonderheiten, wie ſehr derſelbe auch im Begriffe der weltlichen Realität und des menſchlichen Handelns ſeinen weſentlichen Grund findet, ſondern die Verſöhnung, in welcher ſich die beſtimmten Zwecke und Individuen ohne Verletzung und Gegenſatz einklangsvoll betätigen. Was daher in dem tragiſchen Ausgange aufgehoben wird, iſt nur die einſeitige Beſonderheit, welche ſich dieſer Harmonie nicht zu fügen vermocht hatte, und ſich nun in der Tragik ihres Handelns, kann ſie von ſich ſelbſt und ihrem Vorhaben nicht ablaſſen, ſich ihrer ganzen Totalität nach dem Untergange preisgegeben, oder ſich wenigſtens genötigt ſieht, auf die Durchführung ihres Zwecks, wenn ſie es vermag, zu reſignieren. — —

Über der bloßen Furcht und tragiſchen Sympathie ſteht deshalb das Gefühl der Verſöhnung, das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt, welche in ihrem abſoluten Walten durch die relative Berechtigung einſeitiger Zwecke und Leidenſchaften hindurchgreift, weil ſie nicht dulden kann, daß der Konflikt und Widerſpruch der ihrem Begriffe nach einigen ſittlichen Mächte in der wahrhaften Wirklichkeit ſich ſiegreich durchſetze und Beſtand erhalte. — —

Wenn nun in der Tragödie das ewig Subſtantielle in verſöhnender Weiſe ſiegend hervorgeht, indem es von der ſtreitenden Individualität nur die falſche Einſeitigkeit abſtreift, das Poſitive aber, was ſie gewollt, in ſeiner nicht mehr zwieſpaltigen affirmativen Vermittelung als das zu Erhaltende darſtellt, ſo iſt es in der Komödie umgekehrt die Subjektivität, welche in ihrer unendlichen Sicherheit die Oberhand behält. Denn nur dieſe beiden Grundmomente der Handlung können, bei der Scheidung der dramatiſchen Poeſie in verſchiedene Arten, einander gegenübertreten. In der Tragödie zerſtören die Individuen ſich durch die Einſeitigkeit ihres gediegenen Wollens und Charakters, oder ſie müſſen reſignierend das in ſich aufnehmen, dem ſie in ſubſtantieller Weiſe ſelbſt ſich entgegenſetzten; in der Komödie kommt uns in dem Gelächter der alles durch ſich und in ſich auflöſenden Individuen

der Sieg ihrer dennoch ſicher in ſich daſtehenden Subjektivität zur Anſchauung. — —

In der Mitte nun zwiſchen der Tragödie und Komödie ſteht eine dritte Hauptart der dramatiſchen Poeſie, die jedoch von weniger durchgreifender Wichtigkeit iſt, obſchon ſich in ihr der Unterſchied des Tragiſchen und Komiſchen zu vermitteln ſtrebt, oder beide Seiten wenigſtens, ohne ſich als einander ſchlechthin entgegengeſetzt zu iſolieren, zuſammentreten und ein konkretes Ganzes ausmachen. Die tiefere Vermittelung aber der tragiſchen und komiſchen Auffaſſung zu einem neuen Ganzen beſteht nicht in dem Nebeneinander oder Umſchlagen dieſer Gegenſätze, ſondern in ihrer ſich wechſelſeitig abſtumpfenden Ausgleichung. — —

In ſolcher Konceptionsweiſe haben beſonders das Schauſpiel und Drama ihren Entſtehungsgrund. Das Tiefe in dieſem Prinzip iſt die Anſchauung, daß, den Unterſchied und Konflikten von Intereſſen, Leidenſchaften und Charakteren zum Trotz, ſie eine in ſich einklangsvolle Wirklichkeit dennoch durch das menſchliche Handeln zu Stande bringen[94].

Unterſchied der antiken und modernen dramatiſchen Poeſie.

Dasjenige, um das es in dem alten Drama, Tragödie und Komödie vornehmlich gilt, iſt das Allgemeine und Weſentliche des Zwecks, den die Individuen vollbringen; in der Tragödie das ſittliche Recht des Bewußtſeins in Anſehung der beſtimmten Handlung, die Berechtigung der Tat an und für ſich; und in der alten Komödie wenigſtens ſind es ebenſo die allgemeinen öffentlichen Intereſſen, welche herausgehoben werden, die Staatsmänner und ihre Art, den Staat zu lenken, Krieg und Frieden, das Volk und ſeine ſittlichen Zuſtände, die Philoſophie und deren Verderbnis uſf. — —

In der modernen romantiſchen Poeſie dagegen gibt die perſönliche Leidenſchaft, deren Befriedigung nur einen ſubjektiven Zweck betreffen kann, überhaupt das Schickſal eines beſondern

Individuums und Charakters in speziellen Verhältnissen, den vornehmlichen Gegenstand.

Das poetische Interesse darin liegt nach dieser Seite in der Größe der Charaktere, die durch ihre Phantasie oder Gesinnung und Anlage zugleich das Erhobensein über ihre Situationen und Handlungen, sowie den vollen Reichtum des Gemüts als reale, oft nur durch Umstände und Verwickelungen verkümmerte und zugrunde gerichtete Möglichkeit zeigen, zugleich aber in der Größe solcher Naturen selbst wieder eine Versöhnung erhalten. In Rücksicht auf den besondern Inhalt der Handlung ist es deshalb bei dieser Auffassungsweise nicht die sittliche Berechtigung und Notwendigkeit, sondern die einzelne Person und deren Angelegenheiten, worauf unser Interesse hingewiesen ist. Ein Hauptmotiv liefern daher auf diesem Standpunkte die Liebe, der Ehrgeiz usw., ja selbst das Verbrechen ist nicht auszuschließen. Doch wird das letztere leicht zu einer schwer zu umschiffenden Klippe. Denn ein Verbrecher für sich, vollends wenn er schwach und von Hause aus niederträchtig ist, wie der Held in Müllners Schuld, gibt nur einen ekelhaften Anblick. Hier vor allem muß daher wenigstens die formelle Größe des Charakters und Macht der Subjektivität gefordert werden, alles Negative aushalten, und ohne Verleugnung ihrer Taten und ohne in sich zertrümmert zu sein, ihr Los dahinnehmen zu können. Umgekehrt aber sind die substantiellen Zwecke, Vaterland, Familie, Krone und Reich usf., wenn es auch den Individuen darin nicht auf das Substantielle, sondern auf ihre eigene Individualität ankommt, in keiner Weise entfernt zu halten, aber sie bilden dann im ganzen mehr den bestimmten Boden, auf welchem die Individuen ihrem subjektiven Charakter nach stehn und in Kampf geraten, als daß sie den eigentlichen letzten Inhalt des Wollens und Handelns lieferten[95].

Das junge Deutſchland.

Th. D. Grabbe.

Das deutſche hiſtoriſche Drama.

Vom Poeten verlange ich, ſobald er Hiſtorie dramatiſch darſtellt, auch eine dramatiſche, konzentriſche und dabei die Idee der Geſchichte wiedergebende Behandlung. Hiernach ſtrebte Schiller, und der geſunde deutſche Sinn leitete ihn; keines ſeiner hiſtoriſchen Schauſpiele iſt ohne dramatiſchen Mittelpunkt und ohne eine konzentriſche Idee. Sei nun Shakeſpeare objektiver als Schiller, ſo ſind doch ſeine hiſtoriſchen Dramen (und faſt nur die aus der engliſchen Geſchichte genommenen, denn die übrigen ſtehen noch niedriger) weiter nichts als poetiſch verzierte Chroniken. Kein Mittelpunkt, keine Kataſtrophe, kein poetiſches Endziel läßt ſich in der Mehrzahl derſelben erkennen. Hätte Shakeſpeare deutſche Geſchichte in dieſer Manier behandelt, ſo würden mir die Chroniken eines Tſchudi und Turnmayer (Aventinus) ſtets lieber ſein als ſeine Schauſpiele, denn ich finde dort wenigſtens reine und keine geſchminkte Natur. — —

Grade Shakeſpeare wimmelt von engliſchen Eigenheiten und Nationalvorurteilen, grade das, was bei ihm faſt überall fehlt, iſt das, wonach das deutſche Volk ſich am meiſten ſehnt. Das deutſche Volk will möglichſte Einfachheit und Klarheit in Wort, Form und Handlung, es will in der Tragödie eine ungeſtörte Begeiſterung fühlen, es will treue und tiefe Empfindung finden, es will ein nationelles und zugleich echt dramatiſches hiſtoriſches Schauſpiel, es will auf der Bühne das Ideal erblicken, welches im Leben ſich überall nur ahnen läßt, es will keine engliſche, es will deutſche Charaktere, es will eine kräftige Sprache und einen guten Versbau, und in der Komik verlangt es nicht ſonderbare Wendungen oder Witze, welche außer der Form des Ausdruckes nichts Witziges

an sich haben, sondern es verlangt gesunden Menschenverstand, jedesmal blitzartig einschlagenden Witz, poetische und moralische Kraft[96].

Ludwig Börne.

Das Trauerspiel und das Lustspiel der Deutschen.

Alle unsere dramatischen Dichter, die schlechten, die guten und die besten, haben das Nationale der Unnationalität, den Charakter der Charakterlosigkeit. Unser stilles, bescheidenes, verschämtes Wesen, unsere Tugend hinter dem Ofen und unsere Scheinschlechtigkeit im öffentlichen Leben, unsere bürgerliche Unmündigkeit und unser großes Maul am Schreibtische — alles dieses vereint steht der Entwickelung der dramatischen Kunst mächtig im Wege. Reden heißt uns handeln, und Schweigen groß handeln. Die Skulptur kam in der christlichen Zeit durch die Entwöhnung, nackte Gestalten zu sehen, herunter, und die Ungewohntheit, nackte Charaktere zu sehen, läßt die dramatische Kunst in Deutschland nicht aufkommen. Zwar versetzt sich der Deutsche leicht in jedes neue Verhältnis, in jede fremde Empfindung; aber diese Leichtigkeit wird durch die andere, sich aus jeder Lage zu versetzen, wieder zunichte gemacht. Der Deutsche reflektiert über alles, sieht alles aus der Vogelperspektive und ist darum nie in der Mitte der Sache. So ist er erhaben über den Scherz, handhabt ihn und ist nie scherzhaft. Den Punkt, den sich Archimedes wünschte, hat er gefunden, und er sollte wünschen, daß er ihn verlöre. Und tritt der Deutsche in ein fremdes Verhältnis ein, dann geschieht es als Gast, er ist bescheiden und verlegen und tut nicht wie zu Hause darin. Der Deutsche hat alles, ist nichts, und die dramatischen Charaktere seiner Schauspiele haben darum nur, was sie sein sollten. Im Lustspiele, wenn ja einmal die Dummheit aufhört und der Witz erscheint, sehen wir den Geist, aber nicht den Charakter des Witzes; wir sehen witzige Geister, aber keine witzigen Charaktere. Die Personen haben Witz und sind nicht witzig. — —

Hat das Lustspiel keine Lust, ist das Trauerspiel dafür um so trauriger. Man braucht ein doppeltes Maß von Tränen, eines für die Leidenden im Gedichte, ein anderes für den leidenden Dichter selbst. . . Im Leben und im Drama kommt es darauf an, recht zu behalten; dem ehrlichen Deutschen aber liegt daran, recht zu haben, und darum haben seine Helden alle recht und die Geschlagenen immer unrecht. Unser Hausherz, unsere Provinzialempfindung verdirbt die Kunst. Dem tragischen Dichter ergeht es, wie dem Schweizer Soldaten. Er steht mitten im tragischen Schrecken, der Sturm der Schlacht tobt wild, Waffen klirren, Wunden ächzen, das Leben steigt im Preise, der Tod wird wohlfeil, der Augenblick gebietet, der Mut über den Augenblick, die Flamme der Begeisterung erwärmt selbst den kalten Feigling, der Held kämpft wie ein Löwe — da horch! — da summt einer den Kuhreigen; der Held steht stille, es wird ihm schwabbelig, seine Augen tröpfeln, er läßt den Arm sinken, wirft das Schwert hin, desertiert, vergißt Ehre, Pflicht, Ruhm, alles, läuft in die Heimat zurück, setzt sich hinter den Ofen und weint unaufhörlich. Da sitzt der Held, statt zu streiten, warm im Herzen des Dichters — warm, weil er sich warm gelaufen; denn was ist ein deutsches Herz? — eine gefrorne Schweiz, nichts mehr. Den armen Rest nimmt eine schamlose Zensur hinweg[97].

Drama und Schicksal.

So oft das Schicksal mit der zermalmenden Keule als Sieger die Bühne verläßt, so oft ist auch die dramatische Kunst von ihrer Bestimmung abgewichen, und der Tempel der Freude hat sich in einen Tempel des Gottesdienstes umgewandelt. Dort mag es frommen, daß der Mensch, der in seinem Übermute sich ungebunden wähnt, die ewige Weltordnung, die ihn unauflöslich kettet, verehren lerne. Dort mag es gut sein, daß dem von dem Gefühle der Vergänglichkeit gepreßten Herzen der allgemeine Blutlauf der Dinge, dem es folgen muß, aufgezeigt und ihm für den Verlust seiner Freiheit die Unsterblichkeit geboten werde.

Aber wo der Menſch ſich menſchlich freuen ſoll, da muß er wie ein Vogel hoch in den Lüften ſchweben, die unter ſeinen Füßen liegende ſchmutzige Notwendigkeit aus den Augen verlieren und es zu vergeſſen ſuchen, daß der alten und der neuen Zeit dies ſo oft nicht beachtet und den Menſchen als Sklaven des Geſchickes dargeſtellt hatten; eben daraus wird kund, wie der gottesdienſtliche Urſprung der dramatiſchen Kunſt in ihren Werken ſich herabgeerbt habe, und dann, daß ſolche Schickſalstragödien dennoch eine Art ſchmerzlicher Luſt gewähren, zeigt uns, wie es gleichviel ſei, ob eine rauhe oder eine ſanfte Hand die Saiten des Herzens berühre — nur daß ſie bewegt werden und tönen. Wird nun zwar verſtattet, daß der Dichter den Menſchen der Macht des Schickſals unterwerfe, ſo darf dies doch nur in einem Kampfe der ſittlichen Freiheit gegen die ſittliche Notwendigkeit, nicht in einem Widerſtreite jener gegen die Notwendigkeit der Naturgeſetze dargeſtellt werden. Es mag die eigene Luſt in der allgemeinen Seligkeit untergehen, nie aber darf das beſondere Leben dem gemeinſchaftlichen Tode hingeopfert werden. — —

Eine verwirrende und trügeriſche Anſicht herrſcht im Leben wie in der Kunſt der Neueren. Die Bühne der Griechen war eine Schule der Weisheit: dort ward ihnen die Übermacht des Geſchickes bekannt, ſie traten erſchüttert, aber nicht mit zerriſſenen Gefühlen ins Leben zurück, und ſie lernten mit dem ihnen gewordenen Teile der Freiheit ſich begnügen. Die Bühne der Chriſten iſt eine Schule der Torheit: die Tugend ſoll ſiegen und das Laſter ſiegt. Iſt der Wille frei und ſtark, warum unterliegt er? iſt er ſchwach, warum wird die Schwäche als Sünde angerechnet? ... Leidenſchaften? ... Ob wir dieſen, ob wir unſerem böſen Geſchicke unterlagen, es war der nämliche Kampf — das Schickſal hat uns beſiegt. Sobald ein Menſch mit ſich ſelbſt zerfällt, ſobald es ihm an Kraft gebricht, eine Leidenſchaft zu bekämpfen oder zu befriedigen, iſt dieſer, ſein feindlicher Teil, zur Außenwelt übergetreten, hat ſich mit der großen Notwendigkeit verbündet und führt ſo den Krieg gegen den ſchwachen Überreſt der Selbſtändigkeit[98].

Kleinere Bemerkungen über das Drama.

Das Drama iſt ein Schlachtfeld, wo Zufall oder Schickſal den Sieg entſcheiden: jener im Luſtſpiele, dieſes im Trauerſpiele. Wir ſind Zuſchauer dieſes Kampfes, wir ſehen hier das Recht, dort die Gewalt, wir ſchenken dem Sieger unſere Bewunderung, dem Beſiegten unſere Thränen. Doch unſer Gefühl, wie es auch aufgeregt worden, freudig oder traurig, es wird nicht aufgeregt, wenn es nicht ein Kampf zwiſchen Menſchen und Menſchen iſt. Der Himmel lenke die Schlacht, doch er teile ſie nicht; der Menſch iſt ſein Werkzeug, er kämpfe für ihn[99].

Ein Drama muß ein ganzes, abgeſchloſſenes, lebendiges Weſen ſein, das vor unſern Augen geboren wird und ſtirbt; das ſein eigenes Herz hat, ſeine eigenen Glieder, das ſich bewegt nach eigenem Geſetze, ſeinen eigenen Dunſtkreis hat und die Welt nur berührt, ſie als Nahrung zu erfaſſen[100].

Heine.

Die Dichtungsgattungen.

Lyrik iſt die erſte und älteſte Poeſie. Sowohl bei ganzen Völkern, als bei einzelnen Menſchen, ſind die erſten poetiſchen Ausbrüche lyriſcher Art. Die gebräuchlichen Konvenienzmetaphern ſcheinen hier dem Dichter zu abgedroſchen und kalt, und er greift nach ungewöhnlichen, impoſanteren Bildern und Vergleichen, um ſowohl ſeine ſubjektiven Gefühle als auch die Eindrücke, welche äußere Gegenſtände auf ſeine Subjektivität ausüben, lebendig darzuſtellen. Es gibt Individuen und ganze Völker, die es in der Poeſie nie weiter als bis zu dieſer Dichtart gebracht haben. Bei beiden deutet ſolches auf einen Zuſtand der Geiſteskindheit oder der flachen Einſeitigkeit. Sobald aber beim Dichter eine gewiſſe Verſtandesreife eingetreten iſt, ſobald ſein geiſtiges Auge das innere Getreibe der äußern Gegenſtände und Begebenheiten beſſer durchſchaut, und ſein Geiſt die Geſamtanſchauung dieſer Außenwelt in ſich aufnimmt, ſo wird es auch ein neues Beſtreben des Dichters ſein, dieſe äußern Gegenſtände

in ihrer objektiven Klarheit, ohne Beimischung von subjektiven Gefühlen und Ansichten, poetisch schön darzustellen. So entsteht die epische und die dramatische Dichtung. — —

Der Epiker trägt freilich im Geiste die lebendigste Anschauung seines Stoffes, aber er erzählt einfach, natürlich, sein Erzählen ist zwar meistens ein Nacheinander, aber auch oft ein Nebeneinander, und nicht selten ein Voreinander (Voraussagen der Katastrophe). Er schildert ruhig die Gegend, die Zeit, das Kostüm seiner Helden, er läßt sie zwar sprechen, aber er erzählt ihre Mienen und Bewegungen, und zuweilen gar schießt ein Blitzstrahl aus seinem eigenen Gemüte, aus seiner Subjektivität, und beleuchtet mit schnellem Lichte das Lokal und die Helden seines Gedichtes. Dieses subjektive Aufblitzen, wovon unsere zwei besten epischen Gedichte, die Odyssee und die Nibelungen nicht frei sind, und welches vielleicht zum Charakter des Epos gehört, zeigt schon, daß das Talent des gänzlichen Heraustretens aus der Subjektivität beim Epos nicht in so hohem Grade erforderlich ist, als beim Drama. In dieser Dichtart muß jenes Talent vollkommen sein. Aber das ist noch lange nicht das Hauptsächlichste. Das Drama setzt eine Bühne voraus, wo sich nicht jemand hinstellt, und das Gedicht vordeklamiert, sondern wo die Helden des Gedichts selbst lebendig auftreten, in ihrem Charakter mitsammen sprechen und handeln. Hierbei hat der Dichter nur notwendig aufzuzeichnen, was sie sprechen und wie sie handeln. Wehe dem Dichter aber, der es da vergißt, daß diese lebendigen Heldenvorsteller das Recht haben, nach eigener Willkür sich zu gruppieren und Grimassen zu schneiden, daß der Theaterschneider für hübsche Kleider, der Dekorationsmaler für hübsche Umgebungen, der Kapellmeister für dämmernde Gefühle, und der Lampenputzer für klare Beleuchtung Sorge trägt. Das will dem epischen Dichter gar nicht in den Kopf, und wenn er sich im Drama versucht, verwickelt er sich in schöne Gegendbeschreibungen, Charakterschilderungen und zu feine Nüancierungen. Endlich leidet das Drama keinen Stillstand, kein Nebeneinander, noch viel

weniger ein Voreinander, wie das Epos. Der Hauptcharakter des Dramas iſt alſo lebendiges und immer lebendigeres Fortſchreiten und Ineinandergreifen des Dialogs und der Handlung[101].

Dramatiſch und Theatraliſch.

In unſerer letzten Zeit, wo meiſtens junge Dichter auf Koſten des Dramatiſchen nach dem theatraliſchen Effekt ſtreben, iſt beider Unterſchied genugſam zur Sprache gekommen und erörtert worden. Dies ſündhafte Streben lag in der Natur der Sache. Der Dichter will Eindruck auf ſein Publikum machen, und dieſer Eindruck wird leichter durch das Theatraliſche, als durch das Dramatiſche eines Stückes hervorgebracht. Goethes Taſſo geht ſtill und klanglos über die Bühne, und oft das jämmerlichſte Machwerk, worin Dialog und Handlung hölzern, und zwar vom ſchlechteſten Holze ſind, worin aber recht viele theatraliſche Knallerbſen zur rechten Zeit losplatzen, wird von der Galerie applaudiert, vom Parterre bewundert und von den Logen huldreichſt aufgenommen. Wir können nicht laut genug und nicht oft genug den jungen Dichtern ins Ohr ſagen: daß je mehr in einem Drama das Streben nach ſolchem Knalleffekt ſichtbar wird, deſto miſerabler iſt es. Doch bekennen wir, wo natürlich und notwendig der theatraliſche Effekt angebracht iſt, da gehört er zu den poetiſchen Schönheiten eines Dramas[102].

Die Wirkung der Tragödie.

Iſt es Ihnen noch nie begegnet, daß Sie innerlich mißvergnügt, verſtimmt und ärgerlich des Abends aus dem Theater kamen, obſchon das Stück, das Sie eben ſahen, recht dramatiſch, theatraliſch, kurz voller Poeſie war? Was war nun der Fehler? Antwort: das Stück hatte keine Einheit des Gefühls hervorgebracht. Das iſt es. Warum mußte der Tugendhafte untergehn durch die Liſt der Schelme? Warum mußte die gute Abſicht verderblich wirken? Warum mußte die Unſchuld leiden? Das ſind die Fragen, die uns marternd die Bruſt beklemmen,

wenn wir nach der Vorstellung von manchem Stücke aus dem Theater kommen. Die Griechen fühlten wohl die Notwendigkeit, dieses qualvolle Warum in der Tragödie zu erdrücken, und sie ersannen das Fatum. Wo nun aus der beklommenen Brust ein schweres Warum hervorstieg, kam gleich der ernste Chorus, zeigte mit dem Finger nach oben, nach einer höhern Weltordnung, nach einem Urratschluß der Notwendigkeit, dem sich sogar die Götter beugen. So war die geistige Ergänzungssucht des Menschen befriedigt, und es gab jetzt noch eine unsichtbare Einheit—Einheit des Gefühls. Viele Dichter unserer Zeit haben dasselbe gefühlt, das Fatum nachgebildet, und so entstanden unsere heutigen Schicksalstragödien. Ob diese Nachbildung glücklich war, ob sie überhaupt Ähnlichkeit mit dem griechischen Urbild hatte, lassen wir dahingestellt. Genug, so löblich auch das Streben nach Hervorbringung der Gefühlseinheit war, so war doch jene Schicksalsidee eine sehr traurige Aushülfe, ein unerquickliches, schädliches Surrogat. Ganz widersprechend ist jene Schicksalsidee mit dem Geist und der Moral unserer Zeit, welche beide durch das Christentum ausgebildet worden. Dieses grause, blinde, unerbittliche Schicksalswalten verträgt sich nicht mit der Idee eines himmlischen Vaters, der voller Milde und Liebe ist, der die Unschuld sorgsam schützet, und ohne dessen Willen kein Sperling vom Dache fällt. Schöner und wirksamer handelten jene neueren Dichter, die alle Begebenheiten aus ihren natürlichen Ursachen entwickeln, aus der moralischen Freiheit des Menschen selbst, aus seinen Neigungen und Leidenschaften, und die in ihren tragischen Darstellungen, sobald jenes furchtbare letzte Warum auf den Lippen schwebt, mit leiser Hand den dunklen Himmelsvorhang lüften, und uns hineinlauschen lassen in das Reich des Überirdischen, wo wir im Anschaun so vieler leuchtenden Herrlichkeit und dämmernden Seligkeit mitten unter Qualen aufjauchzen, diese Qualen vergessen oder in Freuden verwandelt fühlen. Das ist die Ursache, warum oft die traurigsten Dramen dem gefühlvollsten Herzen einen unendlichen Genuß verschaffen. — —

Keiner kann furchtbarere Leidenschaften und Handlungen auf die Bühne bringen, als Shakespeare, und doch geschieht es nie, daß unser Inneres, unser Gemüt durch ihn gänzlich empört würde. Wie ganz anders ist das bei vielen unserer neuern Tragödien, bei deren Darstellung uns die Brust gleichsam in spanische Schnürstiefeln eingeklemmt wird, der Atem uns in der Kehle stecken bleibt, und gleichsam ein unerträglicher Katzenjammer der Gefühle unser ganzes Wesen ergreift. Das eigene Gemüt soll dem Dichter ein sicherer Maßstab sein, wie weit er den Schrecken und das Entsetzliche auf die Bühne bringen kann. Nicht der kalte Verstand soll emsig alles Gräßliche ergrübeln, mosaikähnlich zusammenwürfeln und in der Tragödie aufstapeln. Zwar wissen wir recht wohl, alle Schrecken Melpomenens sind erschöpft. Pandoras Büchse ist leer, und der Boden derselben, wo noch ein Übel kleben konnte, von den Poeten kahl abgeschabt, und der gefallsüchtige Dichter muß im Schweiße seines Angesichts neue Schreckensfiguren und neue Übel herausbrüten. So ist es dahin gekommen, daß unser heutiges Theaterpublikum schon ziemlich vertraut ist mit Brudermord, Vatermord, Inzest usw. Daß am Ende der Held bei ziemlich gesundem Verstande einen Selbstmord begeht, cela se fait sans dire. Das ist ein Kreuz, das ist ein Jammer. In der Tat, wenn das so fortgeht, werden die Poeten des zwanzigsten Jahrhunderts ihre dramatischen Stoffe aus der japanischen Geschichte nehmen müssen und alle dortigen Exekutionsarten und Selbstmorde: Spießen, Pfählen, Bauchaufschlitzen usw. zur allgemeinen Erbauung auf die Bühne bringen. Wirklich, es ist empörend, wenn man sieht, wie in unsern neuern Tragödien statt des wahrhaft Tragischen ein Abschlachten, ein Niedermetzeln, ein Zerreißen der Gefühle aufgekommen ist, wie zitternd und zähneklappernd das Publikum auf seinem Armensünderbänkchen sitzt, wie es moralisch gerädert wird, und zwar von unten herauf. Haben denn unsere Dichter ganz und gar vergessen, welchen ungeheuren Einfluß das Theater auf die Volkssitten ausübt? Haben sie vergessen, daß sie diese Sitten milder und

nicht wilder machen ſollen? Haben ſie vergeſſen, daß das Drama mit der Poeſie überhaupt denſelben Zweck hat und die Leidenſchaften verſöhnen und nicht aufwiegeln, menſchlicher machen, und nicht entmenſchen ſoll?

Haben unſere Poeten ganz und gar vergeſſen, daß die Poeſie in ſich ſelbſt genug Hülfsmittel hat, um auch das allerabgeſtumpfteſte Publikum zu erregen, und zu befriedigen, ohne Vatermord und ohne Inzeſt?

Es iſt doch jammerſchade, daß unſer großes Publikum ſo wenig verſteht von der Poeſie, faſt ebenſowenig wie unſere Poeten[108].

Antikes und moderne Drama.

Wir teilen die Tragödien ein in ſolche, wo der Hauptzweck des Dichters iſt, daß eine merkwürdige Begebenheit ſich vor unſern Augen entfalte, in ſolche, wo er das Spiel beſtimmter Leidenſchaften uns durchſchauen laſſen will, und in ſolche, wo er ſtrebt, gewiſſe Charaktere uns lebendig zu ſchildern. Die beiden erſtern Zwecke hatten die griechiſchen Dichter. Es war ihnen meiſtens darum zu tun, Handlungen und Leidenſchaften zu entwickeln. Der Charakterzeichnungen konnten ſie füglich entbehren, da ihre Helden meiſtens bekannte Heroen, Götter und dergleichen ſtehende Charaktere waren. Dies ging hervor aus der Entſtehung ihres Theaters. Prieſter und Epiker hatten lange ſchon voraus die Konture der Heldencharaktere dem Dramatiker vorgezeichnet. Anders iſt es bei unſerm modernen Theater: Charakterſchilderung iſt da eine Hauptſache. Ob nicht auch die Urſache davon in der Entſtehungsart unſeres Theaters liegt, wenn wir annehmen, daß dasſelbe hauptſächlich entſtanden iſt durch Faſtnachtspoſſen? Es war da der Hauptzweck, beſtimmte Charaktere lebendig, oft grell hervortreten zu laſſen, nicht eine Handlung, noch viel weniger eine Leidenſchaft zu entwickeln. Beim großen William Shakeſpeare finden wir zuerſt obige drei Zwecke vereinigt. Er kann daher als Gründer des modernen Theaters angeſehen werden

und bleibt unser großes, freilich unerreichbares Muster. Johann Gotthold Ephraim Lessing, der Mann mit dem klarsten Kopfe und mit dem schönsten Herzen, war in Deutschland der erste, welcher die Schilderungen von Handlungen, Leidenschaften und Charakteren am schönsten und am gleichmäßigsten in seinen Dramen verwebte, und zu einem Ganzen zusammenschmelzte.

So blieb es bis auf die neueste Zeit, wo mehrere Dichter anfingen, jene drei Gegenstände der dramatischen Schilderung nicht mehr zusammen, sondern einzeln zum Hauptzweck ihrer Tragödien zu machen. Goethe war der erste, der das Signal zu bloßen Charakterschilderungen gab. Er gab sogar auch das Signal zur Charakterschilderung einer bestimmten Klasse Menschen, nämlich der Künstler[104].

Shakespeare.

Auch in Beziehung auf seine römischen Dramen muß Shakespeare wieder den Vorwurf der Formlosigkeit anhören, und sogar ein höchst begabter Schriftsteller, Dietrich Grabbe, nannte sie „poetisch verzierte Chroniken", wo aller Mittelpunkt fehle, wo man nicht wisse, wer Hauptperson, wer Nebenperson, und wo, wenn man auch auf Einheit des Orts und der Zeit verzichtet, doch nicht einmal Einheit des Interesse zu finden sei. Sonderbarer Irrtum der schärfsten Kritiker! Nicht sowohl die letztgenannte Einheit, sondern auch die Einheiten von Ort und Zeit mangeln keineswegs unserm großen Dichter. Nur sind bei ihm die Begriffe etwas ausgedehnter als bei uns. Der Schauplatz seiner Dramen ist dieser Erdball, und das ist seine Einheit des Ortes; die Ewigkeit ist die Periode, während welcher seine Stücke spielen, und das ist seine Einheit der Zeit; und beiden angemäß ist der Held seiner Dramen, der dort als Mittelpunkt strahlt, und die Einheit des Interesse repräsentiert . . . Die Menschheit ist jener Held, jener Held, welcher beständig stirbt und beständig aufersteht — beständig liebt, beständig haßt, doch noch mehr

liebt als haßt — ſich heute wie ein Wurm krümmt, morgen als ein Adler zur Sonne fliegt . . . ach! laßt uns von dem Heldentum dieſes Helden nicht zuviel reden, aus Beſcheidenheit und Scham!

Dieſelbe Treue und Wahrheit, welche Shakeſpeare in betreff der Geſchichte beurkundet, finden wir bei ihm in betreff der Natur. Man pflegt zu ſagen, daß er der Natur den Spiegel vorhalte. Dieſer Ausdruck iſt tadelhaft, da er über das Verhältnis des Dichters zur Natur irreleitet. In dem Dichtergeiſte ſpiegelt ſich nicht die Natur, ſondern ein Bild derſelben, das dem getreueſten Spiegelbilde ähnlich iſt, dem Geiſte des Dichters eingeboren; er bringt gleichſam die Welt mit zur Welt, und wenn er, aus dem träumenden Kindesalter erwachend, zum Bewußtſein ſeiner ſelbſt gelangt, iſt ihm jeder Teil der äußern Erſcheinungswelt gleich in ſeinem ganzen Zuſammenhang begreifbar: denn er trägt ja ein Gleichbild des Ganzen in ſeinem Geiſte, er kennt die letzten Gründe aller Phänomene, die dem gewöhnlichen Geiſte rätſelhaft dünken, und auf dem Wege der gewöhnlichen Forſchung nur mühſam, oder auch gar nicht, begriffen werden . . . Und wie der Mathematiker, wenn man ihm nur das kleinſte Fragment eines Kreiſes gibt, unverzüglich den ganzen Kreis und den Mittelpunkt desſelben angeben kann: ſo auch der Dichter, wenn ſeiner Anſchauung nur das kleinſte Bruchſtück der Erſcheinungswelt von außen geboten wird, offenbart ſich ihm gleich der ganze univerſelle Zuſammenhang des Bruchſtücks; er kennt gleichſam Zirkulatur und Zentrum aller Dinge; er begreift die Dinge in ihrem weiteſten Umfang und tiefſten Mittelpunkt.

Aber ein Bruchſtück der Erſcheinungswelt muß dem Dichter immer von außen geboten werden, ehe jener wunderbare Prozeß der Weltergänzung in ihm ſtattfinden kann; dieſes Wahrnehmen eines Stücks der Erſcheinungswelt geſchieht durch die Sinne, und iſt gleichſam das äußere Ereignis, wovon die innern Offenbarungen bedingt ſind, denen wir die Kunſtwerke des Dichters verdanken[105].

Das deutsche und das französische Lustspiel.

... Ist es wahr, daß wir Deutschen wirklich kein gutes Lustspiel produzieren können und auf ewig verdammt sind, dergleichen Dichtungen von den Franzosen zu borgen? — —

Nein, sie sind nicht heiterer als wir; wir Deutsche haben für das Komische vielleicht mehr Sinn und Empfänglichkeit als die Franzosen, wir, das Volk des Humors. Dabei findet man in Deutschland für die Lachlust ergiebigere Stoffe, mehr wahrhaft lächerliche Charaktere als in Frankreich, wo die Persiflage der Gesellschaft jede außerordentliche Lächerlichkeit im Keime erstickt, wo kein Originalnarr sich ungehindert entwickeln und ausbilden kann. — —

Es ist ebenfalls ein Irrtum, wenn man die Unfruchtbarkeit der deutschen Thalia dem Mangel an freier Luft, oder, erlauben Sie mir das leichtsinnige Wort, dem Mangel an politischer Freiheit zuschreibt. Das, was man politische Freiheit zu nennen pflegt, ist für das Gedeihen des Lustspiels durchaus nicht nötig. — —

Es ist mir vielleicht erlaubt, etwas ausführlicher zu zeigen, wie es vielmehr der soziale Zustand ist, dem die Lustspieldichter in Frankreich ihre Süprematie verdanken ... und hier ist das Verhältnis zwischen Mann und Frau das ergiebigste Thema. Wie in allen Lebensbezügen, so sind auch in der Familie der Franzosen alle Bande gelockert und alle Autoritäten niedergebrochen. Daß das väterliche Ansehen bei Sohn und Tochter vernichtet ist, ist leicht begreiflich, bedenkt man die korrosive Macht jenes Kritizismus, der aus der materialistischen Philosophie hervorging. Dieser Mangel an Pietät gebärdet sich noch weit greller in dem Verhältnis zwischen Mann und Weib, sowohl in den ehelichen als außerehelichen Bündnissen, die hier einen Charakter gewinnen, der sie ganz besonders zum Lustspiele eignet[106].

Das sittliche Verhältnis oder vielmehr Mißverhältnis zwischen Mann und Weib ist hier in Frankreich der Dünger, welcher den Boden des Lustspiels so kostbar befruchtet. Die Ehe, oder vielmehr der Ehebruch, ist der Mittelpunkt aller jener Lustspielraketen,

die so brillant in die Höhe schießen, aber eine melancholische Dunkelheit, wo nicht gar einen üblen Duft zurücklassen. — —

Das ist es. Wir Deutsche, wie unsere germanischen Nachbarn, wir huldigen mit unserer Liebe immer nur unverheirateten Mädchen, und nur diese besingen unsere Poeten; bei den Franzosen hingegen ist nur die verheiratete Frau der Gegenstand der Liebe, im Leben wie in der Kunst.

Ich habe soeben auf eine Tatsache hingewiesen, welche einer wesentlichen Verschiedenheit der deutschen Tragödie und der französischen zum Grunde liegt. Die Heldinnen der deutschen Tragödien sind fast immer Jungfrauen, in der französischen Tragödie sind es verheiratete Weiber, und die komplizierten Verhältnisse, die hier eintreten, eröffnen vielleicht einen freieren Spielraum für Handlung und Passion.

Es wird mir nie in den Sinn kommen, die französische Tragödie auf Kosten der deutschen, oder umgekehrt, zu preisen. Die Literatur und die Kunst jedes Landes sind bedingt von lokalen Bedürfnissen, die man bei ihrer Würdigung nicht unberücksichtigt lassen darf. Der Wert deutscher Tragödien, wie die von Goethe, Schiller, Kleist, Immermann, Grabbe, Öhlenschläger, Uhland, Grillparzer, Werner und dergleichen Großdichtern, besteht mehr in der Poesie, als in der Handlung und Passion. Aber wie köstlich auch die Poesie ist, so wirkt sie doch mehr auf den einsamen Leser als auf eine große Versammlung. Was im Theater auf die Masse des Publikums am hinreißendsten wirkt, ist eben Handlung und Passion und in beiden exzellieren die französischen Trauerspieldichter. Die Franzosen sind schon von Natur aktiver und passionierter als wir, und es ist schwer zu bestimmen: ob es die angeborne Aktivität ist, wodurch die Passion bei ihnen mehr als bei uns zur äußeren Erscheinung kommt, oder ob die angeborene Passion ihren Handlungen einen leidenschaftlicheren Charakter erteilt und ihr ganzes Leben dadurch dramatischer gestaltet als das unsrige, dessen stille Gewässer im Zwangsbette des Herkommens ruhig dahinfließen und mehr Tiefe als Wellenschlag verraten.

Genug, das Leben ist hier in Frankreich dramatischer, und der Spiegel des Lebens, das Theater, zeigt hier im höchsten Grade Handlung und Passion.

Die Passion, wie sie sich in der französischen Tragödie gebärdet, jener unaufhörliche Sturm der Gefühle, jener beständige Donner und Blitz, jene ewige Gemütsbewegung, ist den Bedürfnissen des französischen Publikums ebensosehr angemessen, wie es den Bedürfnissen eines deutschen Publikums angemessen ist, daß der Autor die tollen Ausbrüche der Leidenschaft erst langsam motiviert, daß er nachher stille Partien eintreten läßt, damit sich das deutsche Gemüt wieder sanft erhole, daß er unserer Besinnung und der Ahnung kleine Ruhestellen gewährt, daß wir bequem und ohne Übereilung gerührt werden. Im deutschen Parterre sitzen friedliebende Staatsbürger und Regierungsbeamte, die dort ruhig ihr Sauerkraut verdauen möchten, und oben in den Logen sitzen blauäugige Töchter gebildeter Stände, schöne blonde Seelen, die ihren Strickstrumpf oder sonst eine Handarbeit ins Theater mitgebracht haben und gelinde schwärmen wollen, ohne daß ihnen eine Masche fällt. Und alle Zuschauer besitzen jene deutsche Tugend, die uns angeboren oder wenigstens anerzogen wird, Geduld. Auch geht man bei uns ins Schauspiel, um das Spiel der Komödianten, oder, wie wir uns ausdrücken, die Leistungen der Künster zu beurteilen, und letztere liefern allen Stoff der Unterhaltung in unseren Salons und Journalen. Ein Franzose hingegen geht ins Theater, um das Stück zu sehen, um Emotionen zu empfangen; über das Dargestellte werden die Darsteller ganz vergessen, und wenig ist überhaupt von ihnen die Rede. Die Unruhe treibt den Franzosen ins Theater, und hier sucht er am allerwenigsten Ruhe. Ließe ihm der Autor nur einen Moment Ruhe, er wäre kapabel, Azor zu rufen, was auf deutsch pfeifen heißt. Die Hauptaufgabe für den französischen Bühnendichter ist also, daß sein Publikum gar nicht zu sich selber, gar nicht zur Besinnung komme, daß Schlag auf Schlag die Emotionen herbeigeführt werden, daß Liebe, Haß, Eifersucht, Ehrgeiz, Stolz,

Point d'honneur, kurz alle jene leidenſchaftlichen Gefühle, die im wirklichen Leben der Franzoſen ſich ſchon tobſüchtig genug gebärden, auf den Brettern in noch wilderen Raſereien ausbrechen[107].

Georg Büchner.

Über den Realismus in ſeiner Tragödie „Danton".

Der dramatiſche Dichter iſt in meinen Augen nichts als ein Geſchichtsſchreiber, ſteht aber über letzterem dadurch, daß er uns die Geſchichte zum zweitenmal erſchafft und uns gleich unmittelbar, ſtatt eine trockne Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hineinverſetzt, uns ſtatt Charakteriſtiken Charaktere und ſtatt Beſchreibungen Geſtalten gibt. Seine höchſte Aufgabe iſt, der Geſchichte, wie ſie ſich wirklich begeben, ſo nahe als möglich zu kommen. Sein Buch darf weder ſittlicher noch unſittlicher ſein, als die Geſchichte ſelbſt; aber die Geſchichte iſt vom lieben Herrgott nicht zu einer Lektüre für junge Frauenzimmer geſchaffen worden, und da iſt es mir auch nicht übelzunehmen, wenn mein Drama ebenſowenig dazu geeignet iſt. Ich kann doch aus einem Danton und den Banditen der Revolution nicht Tugendhelden machen! Wenn ich ihre Liederlichkeit ſchildern wollte, ſo mußte ich ſie eben liederlich ſein, wenn ich ihre Gottloſigkeit zeigen wollte, ſo mußte ich ſie eben wie Atheiſten ſprechen laſſen.

Wenn einige unanſtändige Ausdrücke vorkommen, ſo denke man an die weltbekannte, obſzöne Sprache der damaligen Zeit, wovon das, was ich meine Leute ſagen laſſe, nur ein ſchwacher Abriß iſt. Man könnte mir nur noch vorwerfen, daß ich einen ſolchen Stoff gewählt hätte. Aber der Einwurf iſt längſt widerlegt. Wollte man ihn gelten laſſen, ſo müßten die größten Meiſterwerke der Poeſie verworfen werden. Der Dichter iſt kein Lehrer der Moral, er erfindet und ſchafft Geſtalten, er macht vergangene Zeiten wieder aufleben, und die Leute mögen dann daraus lernen, ſo gut, wie aus dem Studium der Geſchichte und der Beobachtung deſſen, was im menſchlichen Leben um ſie herum

vorgeht. Wenn man so wollte, dürfte man keine Geschichte studieren, weil sehr viele unmoralische Dinge darin erzählt werden, müßte mit verbundenen Augen über die Gasse gehen, weil man sonst Unanständigkeiten sehen könnte, und müßte über einen Gott Zeter schreien, der eine Welt erschaffen, worauf so viele Liederlichkeiten vorfallen. Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein sollte, so antworte ich, daß ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiß gemacht hat, wie sie sein soll. Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt. Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe und Shakespeare, aber sehr wenig auf Schiller[108].

Aus den Hallischen Jahrbüchern.

Aufgaben des Dramas in der Gegenwart.

Es ist ein sehr natürlicher Drang, der sich jetzt in unserer Literatur zu regen beginnt, für das Drama eine neue Blüteepoche heraufzuführen. Die Lyrik hat sich verjüngt, der Roman und die Novelle haben neue Lebenselemente in sich aufgenommen, nur das Drama fehlt noch in der Reihe dieser Entwicklungen, und doch ist es gerade diese höchste Gattung der Poesie, welche vor allem zu dem Volke sprechen, und die Anschauung und Gesinnung der Zeit auf das unmittelbare Leben der Gegenwart übertragen soll. — Die Gründe, weshalb dem Drama bisher diese Entwicklung nicht vergönnt war, liegen offen zu Tage, sie sind tief verwebt mit den inneren Zuständen Deutschlands. Wo das historische Leben der Nation in so engen Schranken sich bewegen muß, wo die politische Discussion von so conventionellen Formen beherrscht wird, und wo selbst jede Concentration des National-

lebens fehlt, da muß auch dem Drama die Luft und das Licht der Freiheit fehlen, in dem allein es zu reifen vermag. Denn von bestimmten historischen Zuständen muß es seinen Ausgang nehmen, an der nationalen Kraft muß es sich emporbilden, um die Energie des wahrhaft Concreten, die Darstellung des substantiellen Inhaltes der menschlichen Leidenschaften in ihren individuellen Offenbarungen zu erringen. — —

Unserer Zeit nun käme es zu, dieselbe tiefe historische Bildung, welche die geschichtliche Forschung und die philosophische Anschauung uns errungen haben, auf das Drama zu übertragen, um in der Anschauung des wahrhaft Tragischen und Poetischen dieses Inhalts das Volk für die Erkenntnis der menschlichen Leidenschaften als der bewegenden Macht der Geschichte empfänglich zu machen, um so eine tiefere Bildung herbeizuführen. Die Bühne müßte uns ein Lichtbild der Wirklichkeit geben, eine der Wahrheit der Natur entnommene, aber künstlerisch verklärte Darstellung der Geschichte. Die Elemente, welche uns bewegen, müßten wir in lebendiger Personification, in Fleisch und Blut verwandelt, in poetisch abgeschlossener Begrenzung vor uns erblicken. Dies ist die Forderung der Zeit, welche sich erfüllen wird, weil sie es muß. Frankreich und England sind uns darin längst vorangegangen, nur ist ihnen das Höchste, Absolute, die Vollendung der Kunst nicht gelungen, weil sie dem wahrhaft poetischen Sinne bisher entfremdet waren. — —

Der deutschen Poesie aber gebührt es, mit voller Rüstung auf diesem Kampfplatz zu erscheinen, denn sie hat in ihrer Zurückgezogenheit von der Welt die ganze Tiefe der Empfindung und des Denkens und die Fülle der Anschauung sich errungen, und zugleich die ungetrübte Luft am Naiven sich bewahrt, um die Elemente des dramatischen Lebens neu zu erzeugen. Nur der Kühnheit bedarf sie, zur Handlung zu schreiten. — Richten wir nun so unseren Blick auf die Zukunft, so kann es keinem Zweifel unterworfen sein, daß es das Gebiet der neueren Geschichte ist, welches die dramatische Literatur vorzugsweise zu betreten hat.

Denn nur in dieſem Inhalte ſind die Intereſſen anſchaulich zu machen, welche unſere Zeit bewegen, nur hierdurch iſt die Begeiſterung zu erzeugen, für die wir Sinn haben, eine Gemütsbewegung, welche auf Erkenntnis der großen Völkerintereſſen und auf Anſchauung der hiſtoriſchen Wahrheit beruht. Nehmen wir nun ferner hierbei zugleich die Rechte der Poeſie wahr, ſo dürfen wir es uns nicht verhehlen, daß auf dieſem Gebiete der Geſchichte dem deutſchen Drama noch unendlich Größeres zu leiſten bevorſteht, als Schiller und Goethe vermochten. Schiller dichtete nach abſtrakten Begriffen, und verlor ſich ſeiner Tendenz gemäß ins Idealiſtiſche, Goethe hatte nur Intereſſe an dem Individuellen, er dichtete den Egmont nicht um der Idee der Freiheit willen, ſondern weil er Gefallen fand an der Perſönlichkeit Egmonts, wie er ſie ſich ſeiner jugendlichen Natur analog gebildet. Beide, Schiller wie Goethe, entbehren deshalb des wahren tragiſchen Pathos, welches bei Shakeſpeare uns ſo allgewaltig entgegentritt, und aus dem lebendigen Intereſſe an der Darſtellung der Leidenſchaften hervorging. Shakeſpeare war ein Geiſt, der überall, nach allen Seiten ſich wendend die organiſche Entwicklung des menſchlichen Weſens zu ergründen trachtete, und, wo er eine ſolche Seite ergriff, mit der größten Tiefe des Denkens und der reichſten Fülle der Phantaſie als organiſche Totalität poetiſch reproduzierte. Jede ſeiner Tragödien enthält eine Fülle von Geſtalten, die aufs Schärfſte ſich ergänzen, und in ihrer Geſamtheit eine Welt der Wahrheit darſtellen, worin die Wirklichkeit als Erſcheinung des Abſoluten ſich offenbart. Dieſes tiefſte Intereſſe und dieſe Kraft hat unſere dramatiſche Poeſie noch zu erſtreben, und ſie muß deshalb mit derſelben Energie der Geſchichte ſich zuwenden, wie Shakeſpeare dies getan. — —

Doch wir wollen die Grenzen, welche der neuen Entwicklung des Dramas anzuweiſen, keineswegs ſo eng ziehen, daß nur die neuere Geſchichte ihr Gebiet ſein ſollte. Wir verlangen nur, daß ſie von den lebendigſten, die Gegenwart am meiſten bewegenden Intereſſen ihren Ausgang nehme, um für ſich ſelbſt die lebendigſte

Form, für die Nation aber die lebendigste Teilnahme zu erwecken. Ist dies einmal erreicht, so mag sie auch der früheren Geschichte sich zuwenden. — —

Die Zeit der Hohenstaufen wird es namentlich sein, welche die Aufmerksamkeit der Dichter wie des Volkes fesselt, und auch Raupachs bessere Dramen aus dieser Geschichtsepoche, wie Heinrich IV. und Enzio, mögen wir hinnehmen, solange sie nicht durch vorzüglichere, aus tieferem poetischen Geiste hervorgegangene übertroffen werden. Einen weiteren Inhalt für die dramatische Production gäben dann die socialen Interessen für die Form des sogenannten bürgerlichen Trauerspiels und Schauspiels. Dieser Stoff ist aber noch so in der ideellen Durchbildung begriffen, daß wir kein rechtes Urteil darüber haben können[109].

Karl Gutzkow.

Die Stellung des Jungen Deutschland zur idealistischen Kunst.

Der Kampf des Guten mit dem Schönen, bis jetzt weder durch die Aesthetik noch durch die Moral ganz entschieden, wurde vom Autor im Jahre 1834 . . . lebhafter empfunden, als sich gegenwärtig, ohne eine ausführliche Schilderung der damaligen Zeit, begreiflich machen läßt. Die allgemeine Richtung damals war vorherrschend eine ideale. Sie verlangte Parteinahme für bestimmt begrenzte Begriffe, ja für stereotyp gewordene Schlagworte der Gesinnung, während zugleich schon damals eine Verallgemeinerung der politischen Begriffe, vorzugsweise ins Socialistische hinüber, im Werke war. Letztere Umwandlung ging wesentlich aus philosophischen Prämissen hervor und ließ sogar eine Verbindung mit absolut ästhetischer Denkweise zu, die ihrerseits wieder in der Hauptsache mit einem entschiedenen politischen Stabilismus verbunden war.

Noch immer und vielleicht unabänderlich läuft das Schöne Gefahr, ein Werkzeug und Bundesgenosse des Despotismus zu werden[110].

Bühne und Gegenwart.

Die Bühne ſoll das Leben mit der Kunſt, die Kunſt mit dem Leben vermitteln. Stellt doch Menſchen hin, die nicht vergangenen Jahrhunderten, ſondern der Gegenwart, nicht den Aſſyriern und Babyloniern, nein euren Umgebungen entnommen ſind[111].

Das hiſtoriſche Drama in Deutſchland.

Ein wahrer Feind des wirklichen Gedeihens der echten hiſtoriſchen Muſe iſt die Tendenz. Dieſe, aus Deutſchlands unfreien Zuſtänden geboren, findet literargeſchichtlich in ihrem Wirken ſicher einſt ihre äſthetiſche Berechtigung; dem hiſtoriſchen Drama aber, das ſich ſeit zehn Jahren wieder bei uns zu rühren und zu regen begonnen hat, iſt ſie nicht nützlich geweſen. Eher hat ſie für dies Genre Gleichgültigkeit und Abſpannung befördert. Was tat man? Man nahm, um für die Gegenwart gewiſſe Sätze zu beweiſen, Charaktere der Vergangenheit und entkleidete ſie ihrer Naivetät. Mit einer Abſichtlichkeit, die nur durch einen ſehr ernſten und achtbaren Drang der Umſtände zu entſchuldigen war, ließ man ſie in Wendungen und Anſichten ſich ergehen, die ſo klar und bewußt nimmermehr in ihnen gelegen haben konnten. Da alle dieſe Helden dasſelbe bekennen und beweiſen mußten, ſo war die nächſte Folge ihre gewaltige Ähnlichkeit. Prutz verſuchte in Karl von Bourbon einen Charakter zu geben, wie derſelbe geſchichtlich war, er nannte Verrat Verrat, Leichtſinn Leichtſinn; damit kam er auf der Bühne nicht weit. Nun machte er, eben den Darſtellern zuliebe, aus Moritz von Sachſen einen Auszug aller edeln Eigenſchaften, übermalte Verrat und Treubruch, verſöhnte Freund und Feind, motivierte den Egoismus durch die allgemeine Vaterlandsliebe und die deutſche Freiheit; Julius Moſen verfuhr mit Bernhard von Weimar und Don Juan von Öſterreich nicht anders; alle dieſe Männer ſind liebenswürdig, vortrefflich; keiner weicht von jener idealen Vollkommenheit ab, in welcher ſich unſere erſten Helden und Liebhaber allein vor den Lampen ſicher fühlen, alle ſterben mit Phraſen von Selbſt-

aufopferung für Völkerwohl, Freiheit, und das Ende vom Liede ist, daß sich von allen diesen schönen Vorwürfen des historischen Dramas keine Ausführung so erhalten hat, um mit ihnen, unbeschadet der vielleicht sehr anerkennenswerten sonstigen dichterischen Intentionen, für die Poesie wirklich fertige, metallene, ausgegossene, geschichtliche Gestalten gewonnen zu haben.

Zu diesen Beschönigungen wurden wir durch unsere gedrückten politischen Zustände, denen wir uns damals zu entringen anfingen, gezwungen. Gerade der deutschen Geschichte wendet sich das vaterländisch gesinnte Gemüt des Dichters zu, man macht sogar die Forderung, gerade dies Gebiet mit den auferweckenden Zauberfarben des Talents zu beleben, und welche Rücksichten, welche Schwierigkeiten waren und sind auch noch jetzt gerade hier zu überwinden! Die Fürsten legen die Hand auf die Grüfte ihrer Ahnen und wollen den Dichtern keine Schilderung ihrer Vorfahren gestatten. Die Stämme und Städte sogar sind gegeneinander eifersüchtig oder teilnahmlos. Die Geschichtskenntnis des Volks ist gering. Man hat die größte Mühe, die Masse nur einigermaßen zu orientieren. Zu diesen äußern Schwierigkeiten kommt die innere des historischen Pragmatismus der Deutschen Geschichte selbst. Will man aufrichtig sein, so kann man nicht verschweigen, daß unsere Vergangenheit einen traurigen Eindruck macht. Unsere Geschichte ist durchwoben von allen Fäden des Verrats und der Gewissenlosigkeit. Der Isolierungstrieb erzeugte zuweilen Bedeutendes, und doch in verkürztem Maßstabe. Das, was vielleicht unter andern Umständen groß gewesen wäre, wurde klein und lohnt nicht die Begeisterung des Dichters. Kleinliches Patrizierwesen, beschränkte Fürstenwirtschaft, Roheit und Grausamkeit, Servilität, religiöser Fanatismus, steifes Pedantentum gehen in solchem Grade Hand in Hand durch die deutsche Geschichte, daß man den Poeten nicht verdenken kann, wenn sie sich lieber in ferne und fremde Zustände vertiefen. Schon der religiöse Zwiespalt wirkt entmutigend! Die Religion ist die Achse fast der ganzen neuern deutschen Geschichte

geworden, und wie bedenklich, sich dem Urteil einer doppelten Rücksicht, einer protestantischen und katholischen Parteilichkeit auszusetzen! Dramen, die in Norddeutschland spielen, können für Süddeutschland nicht existieren und umgekehrt. Möchte doch die Entwickelung unserer politischen Freiheit auch dahin gedeihen, daß wir für die reine und aufrichtige Motivierung unserer Geschichte freies Feld gewinnen! Wir müssen auf den ersten deutschen Theatern die Fürsten in der ganzen Treulosigkeit und Heuchelei schildern dürfen, die ihnen in der deutschen Geschichte überwiegend eigen war, sonst kann es der Muse des historischen Dramas im vaterländischen Chaos nicht heimisch werden[112].

Heinrich Laube.

Zur Kritik des Lustspiels.

Es wäre mehr als Torheit, in das undankbare Geschrei gegen Scribe einzustimmen, namentlich in das bei uns, welches nicht einmal den zunächst wünschenswerten Punkt zu bezeichnen weiß. Dieser Punkt ist eben der, daß Scribe für eine interessante Handlung die Charaktere obenhin behandelt und gegen die Bedeutung des Inhalts gleichgültig ist; daß seine Stücke also dadurch die charaktervolle Bedeutung verlieren. Zu einiger Entschuldigung ist anzuführen, daß allerdings die Handlung eines Stückes die Hauptsache ist, sie allein gibt ihm Leben, Knochen, Muskeln, Haut, ja Herz, Lunge, Leber, selbst Blut; alles das zusammen macht noch kein Geschöpf, das Blut muß durch all dies gleichmäßig kreisen. Der Kreislauf des Blutes ist die Hauptbedingung. Unsere unreife Theaterkritik bekundet sich darin, daß sie immer damit anfängt, diese oder jene Tendenz zu fordern oder zu erörtern, daß sie dann über die Sprache sich eines sehr Breiten ergeht, wohl gar ein Stück bloß um seiner Sprache willen sehr lobenswert findet, dann die Gedanken einer sehr sorgfältigen Prüfung unterwirft, dann an die Charaktere mit vorgefaßten, vom Stück unabhängigen Meinungen geht und zuletzt erst die

Handlung, nicht aber die Handlung, wie sie im Organismus des Stücks sich darstellt, nein, die Handlung im allgemeinen, also eine ganz falsche betrachtet. Denn es kann ein Stück voll lebendiger Handlung sein, ohne daß man die Handlung wie einen Mantel abheben könnte. Diese Verkehrtheit der Folge macht unsere Kritik unfruchtbar und macht sie Scribeschen Stücken gegenüber vollkommen nichtig. Bei Scribe ist die Hauptbedingung, nämlich der künstliche Entwicklungsgang der Handlung, und die letzte Bedingung, nämlich die Sprache, also Lebensblut und Kleidung, fast immer von größter Geschicklichkeit: aber Muskeln, Knochen, Symptome der einzelnen edlen innern Organa fehlen zu charakteristischem bedeutendem Leben. Weil nun unsere Kritik dabei alle ihre Anhaltspunkte nicht findet, so erkennt sie auch das nicht, was wirklich da ist. Wie man den Wald vor Bäumen nicht sieht, so erkennt sie die Handlung nicht und sieht den Dialog nicht, einen höchst geistreichen Dialog, der voll anmutiger Wirkung ist, weil er genau aus den Verhältnissen der Handlung erwächst, und nicht im Ungehörigen seine Reize sucht, Reize, welche, also gesucht, immer ausbleiben, Reize und Vorteile, welche unsern schönrednerischen Stücken zur Verwunderung von Autoren und Kritikern immer versagt werden[113].

Das Theater als Nationalsache.

Wie wenig man es auch anerkennen will, das Theater ist eine Nationalsache geworden, das große Publikum sitzt darüber zu Gericht, und die kleinen Residenzen mit ihren kleinen, kein bedeutendes Leben darstellenden Kreisen sind nicht mehr imstande, dafür den Ton anzugeben. Es können dies nur noch Städte, welche ein großes, innerlich bewegtes, oder welche doch ein mannigfaltiges Publikum haben. Und wie sich das Theater als Ausdruck des Nationalgeschmackes ausgebildet hat, dies liegt nicht bloß in politischen Gründen, sondern es liegt dies in den innerlichen Gesetzen des ausgebildeten Theaters selber. Die Schauspieler müssen in der Atmosphäre leben, welche durchdrungen ist

von alledem, was in der Zeit wirklich lebendig ist, und das Publikum muß ein ebenso wirklich lebendiges sein.

Ich meine damit nicht etwa politisierende Schauspieler und ein politisierendes Publikum, weil das Thema der Politik jetzt eben das herrschende ist. Keineswegs. Morgen kann ein anderes Thema obenauf sein und ich würde dasselbe sagen. Nicht bloß den Inhalt jener großen Reibung, sondern die große Reibung selbst meine ich. In ihr müssen Schauspieler und Publikum mitbegriffen sein, wenn sie Leben wirksam darstellen, dargestelltes Leben richtig aufnehmen sollen[114].

Hebbel und seine Zeit.

Friedrich Hebbel.

Aus den früheren Äußerungen des Dichters.

Das Wesen des Tragischen.

Ich will ... nur aufmerksam darauf machen, daß meines Bedünkens dasjenige, was eine Tragödie zur Tragödie macht, nur im Kampfe des Menschen, nie aber im Ausgange dieses Kampfes liegt. Der Ausgang ist den Göttern anheim gestellt, sagt ein altes Sprichwort; nun denn — Handlungen der Götter, wie man die Wirkungen des Schicksals, die Begebenheiten, wohl nennen darf, können für den dramatischen Dichter nie etwas anderes sein, als was Vorhänge und Kulissen für die Schaubühne sind: sie begrenzen, ohne zu ergänzen. Ich definierte früher das Drama als Schilderung des Gedankens, der Tat werden will, durch Handeln oder Dulden. Wie nun dieser Gedanke sei — darauf kommt wenig an, aber daß er wirklich da sei, daß er den ganzen Menschen erfülle, das ist allerdings notwendig[115]. — —

Die Gottheit selbst, wenn sie zur Erreichung großer Zwecke auf ein Individuum unmittelbar einwirkt und sich dadurch einen willkürlichen Eingriff (setzen wir den Fall, so müssen wir die ihm korrespondierenden Ausdrücke gestatten) ins Weltgetriebe erlaubt, kann ihr Werkzeug vor der Zermalmung durch dasselbe Rad, das es einen Augenblick aufhielt oder anders lenkte, nicht schützen. Dies ist wohl das vornehmste tragische Motiv, das in der Geschichte der Jungfrau von Orleans liegt. Eine Tragödie, welche diese Idee abspiegelte, würde einen großen Eindruck hervorbringen durch den Blick in die ewige Ordnung der Natur, die die Gottheit selbst nicht stören darf, ohne es büßen zu müssen[116].

Die Gattungen des Dramas.

Die Tragödie stellt ein Volk in seinem Verhältnis zu den wichtigsten Aufgaben sowohl seiner selbst, wie der Menschheit

überhaupt dar. Die Komödie malt es in ſeinen notwendigen Verirrungen und Abnormitäten, in ſeinen erdwärts gekehrten Richtungen und Beſtrebungen; nur beide, in ihrer gemeinſchaftlichen Ausbildung, in ihrer Erhaltung auf gleicher Höhe erſchöpfen ſeinen Geſamtinhalt und geben ein treues, ewiges Bild ſeines Wollens und Könnens, ſeines Schwankens und Erliegens. Dies iſt der Punkt, den die dramatiſche Dichtkunſt ins Auge faſſen muß, wenn ſie wirken will; zwar mag ein noch höheres Drama denkbar ſein, eine Tragödie, die es nur mit dem reinen Menſchen, dem Menſchen an ſich, in ſeiner zweifelhaften Stellung zu Gott und Natur zu tun hat, eine Komödie, welche die Nationalitäten ſelbſt in den Sarg legt und die Leichen buntſcheckig aufputzt[117].

Altes und neues Drama.

Der Unterſchied zwiſchen dem Drama der Alten und dem Drama der Neuern liegt darin: die Alten ſuchten bei der Fackel der Poeſie die Labyrinthe des Schickſals zu durchſpähen; wir Neueren ſuchen die Menſchen-Natur, in welcher Geſtalt oder Verzerrung ſie uns auch entgegentrete, auf gewiſſe ewige und unveränderliche Grundzüge, wie auf ein unerſchütterliches Fundament, zurück zu führen. Jenen war dieſes Zweck, was uns Mittel iſt, und umgekehrt.

Bei den Alten ging das Leiden aus dem Handeln hervor; ihre Tragödie war eigentlich ein Triumph des Inſtinkts. Der kecke erſte Blitz des halb erwachten Bewußtſeins beleuchtete den öden Olymp, und weil der Menſch die Götterhalle leer fand, ſuchte er in der eigenen Bruſt ein Zentrum für den Kreis ſeines Daſeins. Aber, wie er nun, um ſich ſelbſt ſich drehend, und dadurch den Pol der Welt negierend, in ſeiner ſpröden Iſoliertheit dem großen Ganzen im Wege ſtand, packte ihn mit zentnerſchwerer Gewalt das unſichtbare Schwungrad, welches das All umtreibt, und ſchleuderte ihn höhnend in einen Abgrund hinein. Nun fühlte er ſich ſündig, und wußte nicht, worin; er fand ſich

gerechtfertigt in seinen irdischen Verhältnissen und ward den Alpdruck einer geheimen, ungeheuren Schuld doch nicht los von der Brust; da ahnte er schaudernd, daß die Sünde weitergehen kann, als die Erkenntnis, daß in Dingen und Ereignissen, so wie im menschlichen Denken und Empfinden ein mysteriöses Letztes liegt, das, von welcher Beschaffenheit und Wirkung es auch sei, heilig geachtet werden will.

Man erinnere sich des Ödipus, und der Art, wie in diesem immer Rätsel durch Rätsel gelöst wird.

Bei den Neuern dagegen gebiert das Leiden meistens erst das Handeln. Der Held gerät in den Strudel hinein, er weiß selbst nicht, wie; aber, dem Untergang nah', zeigt er sich als tapferer, furchtloser Schwimmer. Dies kommt von dem Versuch, die Idee der Freiheit mit der Idee der Notwendigkeit, nicht sowohl auszugleichen, als zu vergleichen. Die moderne Tragödie hat daher, neben die antike gestellt, einen kränklichen Anstrich, den der Umstand, daß das Individuum ihr Ausgangspunkt ist, noch erhöht. Ich wünschte mir Zeit, alle Konsequenzen dieser Gegensätze zu ziehen.

Soll ich nun den Grundbegriff der neuern Tragödie in der Kürze aussprechen, so finde ich ihn in dem herben Gebundensein des höchsten Adels menschlicher Natur, im Leid und Tod, und in dem dadurch bedingten, ja als notwendig vorausgesetzten Widerstand der Welt gegen das Große in seinem Werdedrang[118].

Aus den großen Kunstschriften.

Die Aufgaben des Dramas.

Das Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar. Und zwar nicht bloß in dem Sinne, daß es uns das Leben in seiner ganzen Breite vorführt, was die epische Dichtung sich ja wohl auch zu tun erlaubt, sondern in dem Sinne, daß es uns das bedenkliche Verhältnis vergegenwärtigt, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz

ſeiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben iſt, gegenüberſteht. Das Drama iſt demnach, wie es ſich für die höchſte Kunſtform ſchicken will, auf gleiche Weiſe ans Seiende wie ans Werdende verwieſen: ans Seiende, indem es nicht müde werden darf, die ewige Wahrheit zu wiederholen, daß das Leben als Vereinzelung, die nicht Maß zu halten weiß, die Schuld nicht bloß zufällig erzeugt, ſondern ſie notwendig und weſentlich mit einſchließt und bedingt; ans Werdende, indem es an immer neuen Stoffen, wie die wandelnde Zeit und ihr Niederſchlag, die Geſchichte, ſie ihm entgegenbringt, darzutun hat, daß der Menſch, wie die Dinge um ihn her ſich auch verändern mögen, ſeiner Natur und ſeinem Geſchick nach ewig derſelbe bleibt. Hiebei iſt nicht zu überſehen, daß die dramatiſche Schuld nicht, wie die chriſtliche Erbſünde, erſt aus der Richtung des menſchlichen Willens entſpringt, ſondern unmittelbar aus dem Willen ſelbſt, aus der ſtarren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs, hervorgeht, und daß es daher dramatiſch völlig gleichgültig iſt, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Beſtrebung ſcheitert.

Den Stoff des Dramas bilden Fabel und Charaktere. Von jener wollen wir hier abſehen, denn ſie iſt, wenigſtens bei den Neueren, ein untergeordnetes Moment geworden, wie jeder, der etwa zweifelt, ſich klar machen kann, wenn er ein Shakeſpeareſches Stück zur Hand nimmt und ſich fragt, was wohl den Dichter entzündet hat, die Geſchichte oder die Menſchen, die er auftreten läßt. Von der allergrößten Wichtigkeit dagegen iſt die Behandlung der Charaktere. Dieſe dürfen in keinem Fall als fertige erſcheinen, die nur noch allerlei Verhältniſſe durch- und abſpielen und wohl äußerlich an Glück oder Unglück, nicht aber innerlich an Kern und Weſenhaftigkeit gewinnen und verlieren können. Dies iſt der Tod des Dramas, der Tod vor der Geburt. Nur dadurch, daß es uns veranſchaulicht, wie das Individuum im Kampf zwiſchen ſeinem perſönlichen und dem allgemeinen Weltwillen, der die Tat, den Ausdruck der Freiheit, immer durch die Begebenheit, den Ausdruck der Notwendigkeit, modifiziert und

umgeſtaltet, ſeine Form und ſeinen Schwerpunkt gewinnt und daß es uns ſo die Natur alles menſchlichen Handelns klar macht, das beſtändig, ſo wie es ein inneres Motiv zu manifeſtieren ſucht, zugleich ein widerſtrebendes, auf Herſtellung des Gleichgewichts berechnetes Äußeres, entbindet — nur dadurch wird das Drama lebendig. Und obgleich die zugrunde gelegte Idee, von der die hier vorausgeſetzte Würde des Dramas und ſein Wert abhängt, den Ring abgibt, innerhalb deſſen ſich alles planetariſch regen und bewegen muß, ſo hat der Dichter doch, im gehörigen Sinn und unbeſchadet der wahren Einheit, für Vervielfältigung der Intereſſen oder, richtiger, für Vergegenwärtigung der Totalität des Lebens und der Welt zu ſorgen und ſich wohl zu hüten, alle ſeine Charaktere, wie dies in den ſogenannten lyriſchen Stücken öfters geſchieht, dem Zentrum gleich nah zu ſtellen. Das vollkommenſte Lebensbild entſteht dann, wenn der Hauptcharakter das für die Neben- und Gegencharaktere wird, was das Geſchick, mit dem er ringt, für ihn iſt, und wenn ſich auf ſolche Weiſe alles, bis zu den unterſten Abſtufungen herab, in-, durch- und miteinander entwickelt, bedingt und ſpiegelt.

Es fragt ſich nun: in welchem Verhältnis ſteht das Drama zur Geſchichte, und inwiefern muß es hiſtoriſch ſein? Ich denke, ſo weit, als es dieſes ſchon an und für ſich iſt, und als die Kunſt für die höchſte Geſchichtſchreibung gelten darf, indem ſie die großartigſten und bedeutendſten Lebensprozeſſe gar nicht darſtellen kann, ohne die entſcheidenden hiſtoriſchen Kriſen, welche ſie hervorrufen und bedingen, die Auflockerung oder die allmähliche Verdichtung der religiöſen und politiſchen Formen der Welt, als der Hauptleiter und Träger aller Bildung — mit einem Wort: die Atmoſphäre der Zeiten — zugleich mit zur Anſchauung zu bringen. Die materielle Geſchichte, die ſchon Napoleon die Fabel der Übereinkunft nannte, dieſer buntſcheckige, ungeheure Wuſt von zweifelhaften Tatſachen und einſeitig oder gar nicht umriſſenen Charakterbildern, wird früher oder ſpäter das menſchliche Faſſungsvermögen überſteigen, und das neuere Drama, beſonders das

Shakeſpeareſche, und nicht bloß das vorzugsweiſe hiſtoriſch genannte, ſondern das ganze könnte auf dieſem Wege zur entfernteren Nachwelt ganz von ſelbſt in dieſelbe Stellung kommen, worin das antike zu uns ſteht. Dann — eher wohl nicht — wird man aufhören, mit beſchränktem Sinn nach einer gemeinen Identität zwiſchen Kunſt und Geſchichte zu forſchen und gegebene und verarbeitete Situationen uud Charaktere ängſtlich miteinander zu vergleichen; denn man hat einſehen gelernt, daß dabei ja doch nur die faſt gleichgültige Übereinſtimmung zwiſchen dem erſten und zweiten Porträt, nicht aber die zwiſchen Bild und Wahrheit überhaupt, herausgebracht werden kann, und man hat erkannt, daß das Drama nicht bloß in ſeiner Totalität, wo es ſich von ſelbſt verſteht, ſondern daß es ſchon in jedem ſeiner Elemente ſymboliſch iſt und als ſymboliſch betrachtet werden muß, ebenſo wie der Maler die Farben, durch die er ſeinen Figuren rote Wangen und blaue Augen gibt, nicht aus wirklichem Menſchenblut heraus deſtilliert, ſondern ſich ruhig und unangefochten des Zinnobers und des Indigos bedient.

Aber der Inhalt des Lebens iſt unerſchöpflich, und das Medium der Kunſt iſt begrenzt. Das Leben kennt keinen Abſchluß, der Faden, an dem es die Erſcheinungen abſpinnt, zieht ſich ins Unendliche hin, die Kunſt dagegen muß abſchließen, ſie muß den Faden, ſo gut es geht, zum Kreis zuſammenknüpfen, und dies iſt der Punkt, den Goethe allein im Auge haben konnte, als er ausſprach, daß alle ihre Formen etwas Unwahres mit ſich führten[119]. Dies Unwahre läßt ſich freilich ſchon im Leben ſelbſt aufzeigen, denn auch dieſes bietet keine einzige Form dar, worin alle ſeine Elemente gleichmäßig aufgehen; es kann den vollkommenſten Mann z. B. nicht bilden, ohne ihm die Vorzüge vorzuenthalten, die das vollkommenſte Weib ausmachen, und die beiden Eimer im Brunnen, wovon immer nur einer voll ſein kann, ſind das bezeichnendſte Symbol aller Schöpfung. Viel ſchlimmer und bedenklicher jedoch als im Leben, wo das Ganze ſtets für das Einzelne eintritt und entſchädigt, ſtellt ſich dieſer

Grundmangel in der Kunſt heraus, und zwar deshalb, weil hier der Bruch auf der einen Seite durchaus durch einen Überſchuß auf der andern gedeckt werden muß.

Ich will den Gedanken erläutern, indem ich die Anwendung auf's Drama mache. Die vorzüglichſten Dramen aller Literaturen zeigen uns, daß der Dichter den unſichtbaren Ring, innerhalb deſſen das von ihm aufgeſtellte Lebensbild ſich bewegt, oft nur dadurch zuſammenfügen konnte, daß er einem oder einigen der Hauptcharaktere ein das Maß des Wirklichen bei weitem überſchreitendes Welt- und Selbſtbewußtſein verlieh. Ich will die Alten unangeführt laſſen, denn ihre Behandlung der Charaktere war eine andere, ich will nur an Shakeſpeare und mit Übergehung des vielleicht zu ſchlagenden „Hamlet" an die Monologe im „Macbeth" und im „Richard", ſowie an den Baſtard im „König Johann" erinnern. Man hat, nebenbei ſei es bemerkt, bei Shakeſpeare in dieſem offenbaren Gebrechen zuweilen ſchon eine Tugend, einen beſonderen Vorzug erblicken wollen . . ., ſtatt ſich an dem Nachweis zu begnügen, daß dasſelbe nicht im Dichter, ſondern in der Kunſt ſelbſt ſeinen Grund habe. Was ſich aber ſolchemnach bei den größten Dramatikern als durchgehender Zug in ganzen Charakteren findet, das wird auch oft im einzelnen, in den kulminierenden Momenten, angetroffen, indem das Wort neben der Tat einhergeht oder ihr wohl gar voraneilt, und dies iſt es, um ein höchſt wichtiges Reſultat zu ziehen, was die bewußte Darſtellung in der Kunſt von der unbewußten im Leben unterſcheidet, daß jene, wenn ſie ihre Wirkung nicht verfehlen will, ſcharfe und ganze Umriſſe bringen muß, während dieſe, die ihre Beglaubigung nicht erſt zu erringen braucht, und der es am Ende gleichgültig ſein darf, ob und wie ſie verſtanden wird, ſich an halben, am Ach und O, an einer Miene, einer Bewegung genügen laſſen mag. Goethes Ausſpruch, der an das gefährlichſte Geheimnis der Kunſt zu rühren wagte, iſt oft nachgeſprochen, aber meiſtens nur auf das, was man äußerlich Form nennt, bezogen worden. Der Knabe ſieht im tiefſinnigſten Bibelvers nur ſeine

guten Bekannten, die vierundzwanzig Buchstaben, durch die er ausgedrückt ward.

Das deutsche Drama scheint einen neuen Aufflug zu nehmen. Welche Aufgabe hat es jetzt zu lösen? Die Frage könnte befremden, denn die zunächstliegende Antwort muß allerdings lauten: dieselbe, die das Drama zu allen Zeiten zu lösen hatte. Aber man kann weiter fragen: soll es in die Gegenwart hineingreifen? soll es sich nach der Vergangenheit zurückwenden? oder soll es sich um keine von beiden bekümmern, d. h. soll es sozial, historisch oder philosophisch sein? Respektable Talente haben diese drei verschiedenen Richtungen schon eingeschlagen. — —

Nun ist noch ein Viertes möglich, ein Drama, das die hier charakterisierten verschiedenen Richtungen in sich vereinigt und eben deshalb keine einzelne entschieden hervortreten läßt. Dieses Drama ist das Ziel meiner eigenen Bestrebungen, und wenn ich, was ich meine, durch meine Versuche selbst, durch die „Judith" und die nächstens erscheinende „Genoveva" nicht deutlich gemacht habe, so wäre es töricht, mit abstrakten Entwickelungen nachzuhelfen[120].

Das Wesen der tragischen Schuld.

Kunst und Philosophie haben eine und dieselbe Aufgabe, aber sie suchen sie auf verschiedene Weise zu lösen. Wenn die Philosophie sich bemüht, die Idee unmittelbar zu erfassen, so bescheidet die Kunst sich, alles, was ihr in der Erscheinungswelt widerspricht, zu vernichten. Die Philosophie hat ihrem Teil der gemeinschaftlichen Aufgabe noch nicht genügt, sie hat die Peripherie um das mysteriöse Zentrum enger und enger zusammengezogen, aber der Sprung von der Peripherie ins Zentrum hinein ist noch nicht geglückt, denn die Vereinzelung ist noch nicht auf innere Notwendigkeit zurückgeführt. Die Kunst dagegen hat ihr Geschäft bei Alten und Neuern noch stets zur rechten Zeit vollbracht, sie hat die Vereinzelung durch die ihr eingepflanzte Maßlosigkeit selbst immer wieder aufzulösen und die Idee von

ihrer mangelhaften Form zu befreien gewußt. In der Maßlosigkeit liegt die Schuld, zugleich aber auch, da das Vereinzelte nur darum maßlos ist, weil es als unvollkommen, keinen Anspruch auf Dauer hat und deshalb auf seine eigene Zerstörung hinarbeiten muß, die Versöhnung, so weit im Kreise der Kunst darnach gefragt werden kann. Diese Schuld ist eine uranfängliche, von dem Begriff des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewußtsein fallende, sie ist mit dem Leben selbst gesetzt. Sie zieht sich als dunkelster Faden durch die Überlieferungen aller Völker hindurch, und die Erbsünde selbst ist nichts weiter als eine aus ihr abgeleitete, christlich modifizierte Konsequenz. Sie hängt von der Richtung des menschlichen Willens nicht ab, sie begleitet alles menschliche Handeln, wir mögen uns dem Guten oder dem Bösen zuwenden, das Maß können wir dort überschreiten wie hier. Das höchste Drama hat es nur mit ihr zu tun, und es ist nicht bloß gleichgültig, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung zugrundegeht, sondern es ist, wenn das erschütterndste Bild zustande kommen soll, notwendig, daß jenes, nicht dieses geschieht. — —

Das Drama, wie ich es konstruiere, schließt keineswegs mit der Dissonanz, denn es löst die dualistische Form des Seins, sobald sie zu schneidend hervortritt, durch sich selbst wieder auf, es stellt, wenn ein Gleichnis erlaubt ist, die beiden Kreise auf dem Wasser dar, die sich eben dadurch, daß sie einander entgegenschwellen, zerstören und in einen einzigen großen Kreis, der den zerrissenen Spiegel für das Sonnenbild wieder glättet, zergehen. Aber es läßt allerdings eine Dissonanz unerledigt, und zwar die ursprüngliche Dissonanz, die es von Anfang an überging, indem es die Vereinzelung, ohne nach der causa prima zu forschen, als mit oder ohne Kreation unmittelbar gegebenes Faktum hinnahm, es läßt daher nicht die Schuld unaufgehoben, wohl aber den innern Grund der Schuld unenthüllt.

Doch dies ist die Seite, wo das Drama sich mit dem Weltmysterium in eine und dieselbe Nacht verliert. Das Höchste, was

es erreicht, ist die Satisfaktion, die es der Idee durch den Untergang des ihr durch sein Handeln oder durch sein Dasein selbst widerstrebenden Individuums verschafft, eine Satisfaktion, die bald unvollständig ist, indem das Individuum trotzig und in sich verbissen untergeht und dadurch im voraus verkündigt, daß es an einem andern Punkt im Weltall abermals kämpfend hervortreten wird, bald vollständig, indem das Individuum im Untergang selbst eine geläutertere Anschauung seines Verhältnisses zum Ganzen gewinnt und in Frieden abtritt. Doch dies genügt auch im zweiten Fall nur halb, denn wenn der Riß sich auch wieder schließt, warum mußte der Riß geschehen? Hierauf habe ich nie eine Antwort gefunden, und keiner wird sie finden, der ernstlich frägt[121].

Drama und Geschichtsepoche.

Das Drama, als die Spitze aller Kunst, soll den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee, d. h. hier zu dem alles bedingenden sittlichen Zentrum, das wir im Weltorganismus, schon seiner Selbsterhaltung wegen, annehmen müssen, veranschaulichen. Das Drama, d. h. das höchste, das Epoche machende, denn es gibt auch noch ein zweites und drittes, ein partiellnationales und ein subjektiv-individuelles, die sich zu jenem verhalten, wie einzelne Szenen und Charaktere zum ganzen Stück, die dasselbe aber so lange, bis ein alles umfassender Geist erscheint, vertreten, und wenn dieser ganz ausbleibt, als disjecti membra poetae in seine Stelle rücken, das Drama ist nur dann möglich, wenn in diesem Zustand eine entscheidende Veränderung vor sich geht, es ist daher durchaus ein Produkt der Zeit, aber freilich nur in dem Sinne, worin eine solche Zeit selbst ein Produkt aller vorhergegangenen Zeiten ist, das verbindende Mittelglied zwischen einer Kette von Jahrhunderten, die sich schließen und einer neuen, die beginnen will.

Bis jetzt hat die Geschichte erst zwei Krisen aufzuzeigen, in welchen das höchste Drama hervortreten konnte, es ist demgemäß

auch erſt zweimal hervorgetreten: einmal bei den Alten, als die antike Weltanſchauung aus ihrer urſprünglichen Naivetät in das ſie zunächſt auflockernde und dann zerſtörende Moment der Reflexion überging, und einmal bei den Neuern, als in der chriſtlichen eine ähnliche Selbſtentzweiung eintrat. Das griechiſche Drama entfaltete ſich, als der Paganismus ſich überlebt hatte, und verſchlang ihn, es legte den durch alle die bunten Göttergeſtalten des Olymps ſich hindurchziehenden Nerv der Idee bloß, oder, wenn man will, es geſtaltete das Fatum. Daher das maßloſe Herabdrücken des Individuums, den ſittlichen Mächten gegenüber, mit denen es ſich in einen doch nicht zufälligen, ſondern notwendigen Kampf verſtrickt ſieht, wie es im Oedip den Schwindel erregenden Höhepunkt erreicht. Das Shakeſpeareſche Drama entwickelte ſich am Proteſtantismus und emanzipierte das Individuum. Daher die furchtbare Dialektik ſeiner Charaktere, die, ſoweit ſie Männer der Tat ſind, alles Lebendige um ſich her durch ungemeſſenſte Ausdehnung verdrängen, und ſoweit ſie im Gedanken leben, wie Hamlet, in eben ſo ungemeſſener Vertiefung in ſich ſelbſt durch die kühnſten entſetzlichſten Fragen Gott aus der Welt, wie aus einer Pfuſcherei, herausjagen möchten.

Nach Shakeſpeare hat zuerſt Goethe im Fauſt und in den mit Recht dramatiſch genannten Wahlverwandtſchaften wieder zu einem großen Drama den Grundſtein gelegt, und zwar hat er getan, oder vielmehr zu tun angefangen, was allein noch übrig blieb; er hat die Dialektik unmittelbar in die Idee ſelbſt hineingeworfen, er hat den Widerſpruch, den Shakeſpeare nur noch im Ich aufzeigt, in dem Zentrum, um das das Ich ſich herum bewegt, d. h. in der dieſem erfaßbaren Seite desſelben, aufzuzeigen und ſo den Punkt, auf den die gerade wie die krumme Linie zurückzuführen ſchien, in zwei Hälften zu teilen geſucht. — —

Allein Goethe hat nur den Weg gewieſen, man kann kaum ſagen, daß er den erſten Schritt getan hat, denn im Fauſt kehrte er, als er zu hoch hinauf und in die kalte Region hinein geriet, wo das Blut zu gefrieren anfängt, wieder um, und in den

Wahlverwandtſchaften ſetzte er, wie Calderon, voraus, was er zu beweiſen oder zu veranſchaulichen hatte. — —

Goethe hat demnach, um ſeinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen, die große Erbſchaft der Zeit wohl angetreten, aber nicht verzehrt, er hat wohl erkannt, daß das menſchliche Bewußtſein ſich erweitern, daß es wieder einen Ring zerſprengen will, aber er konnte ſich nicht in gläubigem Vertrauen an die Geſchichte hingeben, und da er die aus den Übergangszuſtänden, in die er in ſeiner Jugend ſelbſt gewaltſam hineingezogen wurde, entſpringenden Diſſonanzen nicht aufzulöſen wußte, ſo wandte er ſich mit Entſchiedenheit, ja mit Widerwillen und Ekel, von ihnen ab. Aber dieſe Zuſtände waren damit nicht beſeitigt, ſie dauern fort bis auf den gegenwärtigen Tag, ja ſie haben ſich geſteigert und alle Schwankungen und Spaltungen in unſerem öffentlichen, wie in unſerem Privatleben ſind auf ſie zurückzuführen, auch ſind ſie keineswegs ſo unnatürlich, oder auch nur ſo gefährlich, wie man ſie gern machen möchte, denn der Menſch dieſes Jahrhunderts will nicht, wie man ihm Schuld gibt, neue und unerhörte Inſtitutionen, er will nur ein beſſeres Fundament für die ſchon vorhandenen, er will, daß ſie ſich auf nichts als auf Sittlichkeit und Notwendigkeit, die identiſch ſind, ſtützen und alſo den äußeren Haken, an dem ſie bis jetzt zum Teil befeſtigt waren, gegen den inneren Schwerpunkt, aus dem ſie ſich vollſtändig ableiten laſſen, vertauſchen ſollen[122]. — —

Das bürgerliche Trauerſpiel.

Das bürgerliche Trauerſpiel iſt in Deutſchland in Mißkredit geraten, und hauptſächlich durch zwei Übelſtände. Vornehmlich dadurch, daß man es nicht aus ſeinen inneren, ihm allein eigenen Elementen, aus der ſchroffen Geſchloſſenheit, womit die aller Dialektik unfähigen Individuen ſich in dem beſchränkteſten Kreis gegenüberſtehen, und aus der hieraus entſpringenden ſchrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einſeitigkeit

aufgebaut, ſondern es aus allerlei Äußerlichkeiten, z. B. aus dem Mangel an Geld bei Überfluß an Hunger, vor allem aber aus dem Zuſammenſtoßen des dritten Standes mit dem zweiten und erſten in Liebesaffären zuſammengeflickt hat. Daraus geht nun unleugbar viel Trauriges, aber nichts Tragiſches hervor, denn das Tragiſche muß als ein von vornherein mit Notwendigkeit Bedingtes, als ein, wie der Tod, mit dem Leben ſelbſt Geſetztes und gar nicht zu Umgehendes auftreten; ſobald man ſich mit einem: Hätte er (dreißig Taler gehabt, dem die gerührte Sentimentalität wohl gar noch ein: wäre er doch zu mir gekommen, ich wohne ja Nr. 32, hinzufügt) oder einem: Wäre ſie (ein Fräulein geweſen uſw.) helfen kann, wird der Eindruck, der erſchüttern ſoll, trivial, und die Wirkung, wenn ſie nicht ganz verpufft, beſteht darin, daß die Zuſchauer am nächſten Tag mit größerer Bereitwilligkeit wie ſonſt ihre Armenſteuer bezahlen oder ihre Töchter nachſichtiger behandeln; dafür haben ſich aber die resp. Armenvorſteher und Töchter zu bedanken, nicht die dramatiſche Kunſt. Dann auch dadurch, daß unſere Poeten, wenn ſie ſich einmal zum Volk herniederließen, weil ihnen einfiel, daß man doch vielleicht bloß ein Menſch ſein dürfe, um ein Schickſal, und unter Umſtänden ein ungeheures Schickſal haben zu können, die gemeinen Menſchen, mit denen ſie ſich in ſolchen verlorenen Stunden befaßten, immer erſt durch ſchöne Reden, die ſie ihnen aus ihrem eigenen Schatz vorſtreckten, adeln, oder auch durch ſtöckige Borniertheit noch unter ihren wirklichen Standpunkt in der Welt hinabdrücken zu müſſen glaubten, ſo daß ihre Perſonen uns zum Teil als verwunſchene Prinzen und Prinzeſſinnen vorkamen, die der Zauberer aus Malice nicht einmal in Drachen und Löwen und andere reſpektable Notabilitäten der Tierwelt, ſondern in ſchnöde Bäckermädchen und Schneidergeſellen verwandelt hatte, zum Teil aber auch als belebte Klötze, an denen es uns ſchon Wunder nehmen mußte, daß ſie Ja und Nein ſagen konnten. Dies war nun womöglich noch ſchlimmer, es fügte dem Trivialen das Abſurde und Lächerliche hinzu, und obendrein auf

eine ſehr in die Augen fallende Weiſe, denn jeder weiß, daß Bürger und Bauern ihre Tropen, deren ſie ſich ebenſo gut bedienen, wie die Helden des Salons und der Promenaden, nicht am Sternenhimmel pflücken und nicht aus dem Meer fiſchen, ſondern daß der Handwerker ſie ſich in ſeiner Werkſtatt, der Pflüger ſie hinter ſeinem Pflug zuſammenlieſt, und Mancher macht wohl auch die Erfahrung, daß dieſe ſimplen Leute ſich, wenn auch nicht aufs Konverſieren, ſo doch recht gut aufs lebendige Reden, auf das Miſchen und Veranſchaulichen ihrer Gedanken verſtehen. Dieſe beiden Übelſtände machen das Vorurteil gegen das bürgerliche Trauerſpiel begreiflich, aber ſie können es nicht rechtfertigen, denn ſie fallen augenſcheinlich nicht der Gattung, ſondern nur den Pfuſchern, die in ihr geſtümpert haben, zur Laſt. Es iſt an und für ſich gleichgültig, ob der Zeiger der Uhr von Gold oder von Meſſing iſt, und es kommt nicht darauf an, ob eine in ſich bedeutende, d. h. ſymboliſche Handlung ſich in einer niederen oder einer geſellſchaftlich höheren Sphäre ereignet. Aber freilich, wenn in der heroiſchen Tragödie die Schwere des Stoffs, das Gewicht der ſich unmittelbar daran knüpfenden Reflexionen eher bis auf einen gewiſſen Grad für die Mängel der tragiſchen Form entſchädigt, ſo hängt im bürgerlichen Trauerſpiel alles davon ab, ob der Ring der tragiſchen Form geſchloſſen, d. h. ob der Punkt erreicht wurde, wo uns einesteils nicht mehr die kümmerliche Teilnahme an dem Einzelgeſchick einer von dem Dichter willkürlich aufgegriffenen Perſon zugemutet, ſondern dieſes in ein allgemein menſchliches, wenn auch nur in extremen Fällen ſo ſchneidend hervortretendes aufgelöſt wird, und wo uns andernteils neben dem, von der ſogenannten Verſöhnung unſerer Aesthetici, welche ſie in einem in der wahren Tragödie — die es mit dem durchaus Unauflöslichen und nur durch ein unfruchtbares Hinwegdenken des von vornherein zuzugebenden Faktums zu Beſeitigenden zu tun hat — unmöglichen, in der auf konventionelle Verwirrungen gebauten, aber leicht herbeizuführenden

ſchließlichen Embraſſement der anfangs auf Tod und Leben entzweiten Gegenſätze zu erblicken pflegen, aufs ſtrengſte zu unterſcheidenden Reſultat des Kampfes, zugleich auch die Notwendigkeit, es gerade auf dieſem und keinem andern Wege zu erreichen, entgegentritt[123].

An den Tragiker.

Packe den Menſchen, Tragöde, in jener erhabenen Stunde,
Wo ihn die Erde entläßt, weil er den Sternen verfällt,
Wo das Geſetz, das ihn ſelbſt erhält, nach gewaltigem Kampfe
Endlich dem höheren weicht, welches die Welten regiert,
Aber ergreife den Punkt, wo beide noch ſtreiten und hadern,
Daß er dem Schmetterling gleicht, wie er der Puppe entſchwebt[124].

Richard Wagner.

Das Kunſtwerk der Zukunft.

Das urſprüngliche Kunſtwerk.

Der Menſch iſt ein äußerer und innerer. Die Sinne, denen er ſich als künſtleriſcher Gegenſtand darſtellt, ſind das Auge und das Ohr: dem Auge ſtellt ſich der äußere, dem Ohre der innere Menſch dar.

Das Auge erfaßt die leibliche Geſtalt des Menſchen, vergleicht ſie der Umgebung und unterſcheidet ſie von ihr. Der leibliche Menſch und die unwillkürlichen Äußerungen ſeiner, durch äußere Berührung empfangenen, Eindrücke in ſinnlichem Schmerz oder ſinnlicher Wohlempfindung, ſtellen ſich dem Auge unmittelbar dar; mittelbar teilt er ihm aber auch die Empfindungen des, dem Auge unmittelbar nicht erkennbaren, inneren Menſchen mit, durch Miene und Gebärde. — —

Unmittelbar teilt ſich aber der innere Menſch dem Ohre mit, und zwar durch den Ton ſeiner Stimme. — —

Wo jedoch wiederum der unmittelbare Ausdruck des Tones der Stimme, in der Mitteilung und genau unterſcheidbaren Beſtimmtheit der einzelnen Herzensgefühle an den mitfühlenden

ausdehnen wird, — erst da wird, in der Gemeinschaft aller seiner Kunstgenossen, auch der Dichter seine Erlösung finden[127].

Die Oper der Gegenwart.

Die Oper, als scheinbare Vereinigung aller drei verwandten Kunstarten, ist der Sammelpunkt der eigensüchtigsten Bestrebungen dieser Schwestern geworden. Unleugbar spricht die Tonkunst in ihr das suprematische Recht der Gesetzgebung an, ja ihrem — aber egoistisch geleiteten — Drange zum eigentlichen Kunstwerke, dem Drama, haben wir die Oper lediglich zu verdanken. In dem Grade, als Tanz- und Dichtkunst ihr aber nur dienen sollen, regt sich jedoch aus den Gegenden der egoistischen Gestaltungen dieser her ein beständiges Reaktionsgelüst gegen die herrschsüchtige Schwester auf. Dicht- und Tanzkunst hatten sich auf ihre Weise das Drama besonders angeeignet; Schauspiel und pantomimisches Ballett waren die beiden Territorien, zwischen denen sich die Oper nun ergoß, von beiden in sich aufnehmend, was ihr zur egoistischen Selbstverherrlichung der Musik unerläßlich schien. Schauspiel und Ballett waren sich aber ihrer gewaltsamen Sonderselbständigkeit sehr wohl bewußt: sie liehen sich der Schwester nur wider Willen her, und jedenfalls nur mit dem tückischen Vorsatze, bei irgend geeigneter Gelegenheit in vollster Breite sich allein geltend zu machen. So wie die Dichtkunst den pathetischen, der Oper allein zusagenden Gefühlsboden verläßt und ihr Netz der modernen Intrige auswirft, ist Schwester Musik gefangen und muß, wollend oder nicht, ohne an ihnen haften zu können, die öden Spinnfäden drehen und wenden, welche die raffinierende Theaterstückmacherin allein zum Gewebe verbinden kann: da schwirrt und zwitschert sie denn wohl noch wie in der französischen Pfiffigkeitsoper, bis ihr endlich mißmutig der Atem ausgeht, und Schwester Prosa ganz allein sich nur noch breit macht. Die Tanzkunst hingegen darf nur irgend welche Lücke im Atemholen der gesetzgebenden Sängerin ersehen, irgend welches Erkalten des Lavastromes musikalischen Gefühlsergusses

— ſogleich ſchwingt ſie ihre Beine bis zu ihrer Ausdehnung über die ganze Bühne, tanzt die Schweſter Muſik von der Szene hinweg in das einzige Orcheſter noch hinunter, dreht, ſchwenkt und wirbelt ſich ſo lange, bis das Publikum den Wald vor lauter Bäumen, d. h. die Oper vor lauter Beinen gar nicht mehr ſieht.

So wird die Oper zum gemeinſamen Vertrage des Egoismus der drei Künſte. Die Tonkunſt, um ihre Suprematie zu retten, verträgt mit der Tanzkunſt auf ſo und ſo viele Viertelſtunden, die ihr ganz allein gehören ſollen: in dieſer Zeit ſoll die Kreide auf den Schuhſohlen die Geſetze der Bühne ſchreiben, nach dem Syſteme der Beinſchwingungen, nicht aber dem der Tonſchwingungen, Muſik gemacht werden; auch ſoll den Sängern ausdrücklich verboten ſein, nach irgend welcher anmutiger Leibesbewegung ſich gelüſten zu laſſen, — dieſe ſoll nur dem Tänzer gehören, wogegen der Sänger, auch ſchon zur Konſervierung ſeiner Stimme, zur vollſtändigſten Enthaltung von mimiſcher Gebärdenluſt verpflichtet ſein ſoll. Mit der Dichtkunſt ſetzt ſie aber zu deren höchſter Befriedigung feſt, daß man auf der Bühne gar keinen Gebrauch vor ihr machen, ja ihre Verſe und Worte möglichſt gar nicht einmal ausſprechen wolle, um ſie dafür, als gedrucktes und notwendig nachzuleſendes Textbuch, ganz wieder Literatur, ſchwarz auf weiß ſein zu laſſen. So iſt denn der edle Bund geſchloſſen, jede Kunſtart wieder ſie ſelbſt, und zwiſchen Tanzbein und Textbuch ſchwimmt die Muſik wieder der Länge und Breite nach wie und wohin ſie Luſt hat. — Das iſt die moderne Freiheit im getreuen Abbilde der Kunſt![128]

Das Kunſtwerk der Zukunft.

Der künſtleriſche Menſch kann ſich nur in der Vereinigung aller Kunſtarten zum gemeinſamen Kunſtwerke vollkommen genügen: in jeder Vereinzelung ſeiner künſtleriſchen Fähigkeiten iſt er unfrei, nicht vollſtändig Das, was er ſein kann; wogegen er im gemeinſamen Kunſtwerke frei, und vollſtändig Das iſt, was er ſein kann. — —

Band mit dem Leben, als ſie der Wahrheit des Lebens am getreueſten entſpricht, das Verlangen desſelben nach ſeinem Verſtändniſſe am geeignetſten befriedigt. Die dramatiſche Handlung iſt ſomit der *Zweig vom Baume des Lebens*, der unbewußt und unwillkürlich dieſem entwachſen, nach den Geſetzen des Lebens geblüht hat und verblüht iſt, nun aber, von ihm abgelöſt, *in den Boden der Kunſt gepflanzt* wird, um zu neuem, ſchönerem, unvergänglichem Leben aus ihm zu dem üppigen Baume zu erwachſen, der dem Baume des wirklichen Lebens ſeiner inneren, nothwendigen Kraft und Wahrheit nach vollkommen gleicht, dem Leben ſelbſt gegenſtändlich geworden, dieſem ſein eigenes Weſen aber zur Anſchauung bringt, das Unbewußtſein in ihm zum Bewußtſein von ſich erhebt.

In der dramatiſchen Handlung ſtellt ſich daher die Nothwendigkeit des Kunſtwerkes dar; ohne *ſie*, oder ohne irgendwelchen Bezug auf ſie, iſt alles Kunſtgeſtalten willkürlich, unnöthig, zufällig, unverſtändlich. Der nächſte und wahrhaftigſte Kunſttrieb offenbart ſich nur in dem Drange aus dem Leben heraus in das Kunſtwerk, denn es iſt der Drang, das Unbewußte, Unwillkürliche im Leben ſich als nothwendig zum Verſtändnis und zur Anerkennung zu bringen. Der Drang nach Verſtändigung ſetzt aber *Gemeinſamkeit* voraus: der Egoiſt hat ſich mit Niemand zu verſtändigen. Nur aus einem gemeinſamen Leben kann daher der Drang nach verſtändnisgebender Vergegenſtändlichung dieſes Lebens im Kunſtwerke hervorgehen; nur die Gemeinſamkeit der Künſtler kann ihn ausſprechen, nur gemeinſchaftlich können dieſe ihn befriedigen. Er befriedigt ſich aber nur in der getreuen Darſtellung einer dem Leben entnommenen Handlung: zur künſtleriſchen Darſtellung geeignet kann nur eine ſolche Handlung ſein, die im Leben bereits zum Abſchluſſe gekommen iſt, über die als reine Tatſache kein Zweifel mehr vorhanden iſt, von der willkürliche Annahmen über ihren nur möglichen Abſchluß nicht mehr ſich bilden können. — —

Nur *die* Handlung iſt eine vollkommen wahrhafte und ihre Nothwendigkeit uns klar dartuende, an deren Vollbringung ein

Menſch die ganze Kraft ſeines Weſens ſetzte, die ihm ſo notwendig und unerläßlich war, daß er mit der ganzen Kraft ſeines Weſens in ihr aufgehen mußte. Davon überzeugt er uns auf das Unwiderleglichſte aber nur dadurch, daß er in der Geltendmachung der Kraft ſeines Weſens wirklich perſönlich unterging, ſein perſönliches Daſein um der entäußerten Notwendigkeit ſeines Weſens willen wirklich aufhob; daß er die Wahrheit ſeines Weſens nicht nur in ſeinem Handeln allein — was uns, ſo lange er handelt, noch willkürlich erſcheinen darf —, ſondern mit dem vollbrachten Opfer ſeiner Perſönlichkeit zu Gunſten dieſes notwendigen Handelns, uns bezeugt. Die letzte, vollſtändigſte Entäußerung ſeines perſönlichen Egoismus', die Darlegung ſeines vollkommenen Aufgehens in die Allgemeinheit, giebt uns ein Menſch nur mit ſeinem Tode kund, und zwar nicht mit ſeinem zufälligen, ſondern ſeinem notwendigen, dem durch ſein Handeln aus der Fülle ſeines Weſens bedingten Tode.

Die Feier eines ſolchen Todes iſt die würdigſte, die von Menſchen begangen werden kann. Sie erſchließt uns nach dem, durch jenen Tod erkannten Weſen dieſes einen Menſchen die Fülle des Inhaltes des menſchlichen Weſens überhaupt. Am vollkommenſten verſichern wir uns des Erkannten aber in der bewußtvollen Darſtellung jenes Todes ſelbſt, und, um ihn uns zu erklären, durch die Darſtellung derjenigen Handlung, deren notwendiger Abſchluß jener Tod war. Nicht in den widerlichen Leichenfeiern, wie wir ſie in unſerer chriſtlich-modernen Lebensweiſe durch beziehungsloſe Geſänge und banale Kirchhofsreden begehen, ſondern durch die künſtleriſche Wiederbelebung des Todten, durch lebensfreudige Wiederholung und Darſtellung ſeiner Handlung und ſeines Todes im dramatiſchen Kunſtwerke werden wir die Feier begehen, die uns Lebendige in der Liebe zu dem Geſchiedenen hoch beglückt und ſein Weſen zu dem unſrigen macht. — —

Eröffnet ein künſtleriſcher Genoſſe ſeine Abſicht, dieſen einen Helden darzuſtellen, und begehrt er hierzu die, ſeine Abſicht einzig

ermöglichende, gemeinsame Mitwirkung der Genossenschaft, so wird er seinem Verlangen nicht eher entsprochen sehen, als bis es ihm gelungen ist, die Liebe und Begeisterung für sein Vorhaben zu erwecken, die ihn selbst beleben, und die er nur mitzuteilen vermag, wenn seiner Individualität die dem besonderen Gegenstande entsprechende Kraft zu eigen ist.

Hat der Künstler durch die Energie seiner Begeisterung seine Absicht zu einer gemeinsamen erhoben, so ist von da an das künstlerische Unternehmen ebenfalls ein gemeinsames; wie aber die darzustellende dramatische Handlung ihren Mittelpunkt in dem Helden dieser Handlung hat, so behält das gemeinsame Kunstwerk auch seinen Mittelpunkt in dem Darsteller dieses Helden: seine Mitdarsteller und sonst Mitwirkenden verhalten sich im Kunstwerke zu ihm so, wie die mithandelnden Personen — diejenigen also, an denen der Held als an den Gegenständen und Gegensätzen seines Wesens seine Handlung kundgab —, sowie die allgemeine menschliche und natürliche Umgebung, sich im Leben zu dem Helden verhielten, nur mit dem Unterschiede, daß vom darstellenden Helden mit Bewußtsein gestaltet und geordnet wird, was dem wirklichen Helden sich unwillkürlich darstellte. Der Darsteller wird in seinem Drange nach künstlerischer Reproduktion der Handlung somit Dichter. Er ordnet nach künstlerischem Maße seine eigene Handlung, sowie alle lebendigen gegenständlichen Beziehungen zu seiner Handlung. — —

Wie wir hierbei das tragische Element des Kunstwerkes der Zukunft in seiner Entwickelung aus dem Leben und durch die künstlerische Genossenschaft berührt haben, so dürfen wir auf das komische Element desselben durch Umkehrung derjenigen Bedingungen schließen, welche das tragische als notwendig zur Erscheinung brachten. Der Held der Komödie wird der umgekehrte Held der Tragödie sein: wie dieser als Kommunist, d. h. als Einzelner, der durch die Kraft seines Wesens aus innerer, freier Notwendigkeit in der Allgemeinheit aufgeht, sich unwillkürlich nur auf seine Umgebung und Gegensätze bezog, so wird jener

als Egoiſt, als Feind der Allgemeinheit, ſich dieſer zu entziehen oder ſie willkürlich auf ſich allein zu beziehen ſtreben, in dieſem Streben aber von der Allgemeinheit in den mannigfaltigſten und abwechſelndſten Geſtalten bekämpft, gedrängt und endlich beſiegt werden. Der Egoiſt wird gezwungen in die Allgemeinheit aufgehen, dieſe daher die eigentliche handelnde, vielfache Perſon ſein, die dem immer handeln wollenden, nie aber könnenden Egoiſten ſo lange als willkürlich wechſelnder Zufall erſcheint, bis ſie im gedrängteſten Kreiſe ihn umſchließt, und er, ohne Luft zum weiteren eigenſüchtigen Atmen, ſeine letzte Rettung endlich nur in der unbedingteſten Anerkennung ihrer Notwendigkeit erſieht. Die künſtleriſche Genoſſenſchaft, als Repräſentant der Allgemeinheit, wird ſomit in der Komödie einen noch unmittelbareren Anteil an der Dichtung ſelbſt haben, als in der Tragödie. — —

So und nicht anders muß die Künſtlerſchaft der Zukunft beſchaffen ſein, ſobald ſie eben kein anderer Zweck, als das Kunſtwerk vereinigt. Wer wird demnach aber der Künſtler der Zukunft ſein? Der Dichter? Der Darſteller? Der Muſiker? Der Plaſtiker? — Sagen wir es kurz: das Volk. Das ſelbige Volk, dem wir ſelbſt heutzutage das in unſerer Erinnerung lebende, von uns mit Entſtellung nur nachgebildete, einzige wahre Kunſtwerk, dem wir die Kunſt überhaupt einzig verdanken[130].

Otto Ludwig.

Verfahren beim poetiſchen Schaffen.

Mein Verfahren beim poetiſchen Schaffen iſt dies: Es geht eine Stimmung voraus, eine muſikaliſche, die wird mir zur Farbe, dann ſeh' ich Geſtalten, eine oder mehrere in irgendeiner Stellung und Gebärdung für ſich oder gegeneinander, und dies wie einen Kupferſtich auf Papier von jener Farbe, oder genauer ausgedrückt, wie eine Marmorſtatue oder plaſtiſche Gruppe, auf welche die Sonne durch einen Vorhang fällt, der jene Farbe hat. Dieſe Farbenerſcheinung hab' ich auch, wenn ich ein Dichtungswerk

geleſen, das mich ergriffen hat; verſetz' ich mich in eine Stimmung wie ſie Goethes Gedichte geben, ſo hab' ich ein geſättigt Goldgelb, ins Goldbraune ſpielend; wie Schiller, ſo hab' ich ein ſtrahlendes Karmoſin; bei Shakeſpeare iſt jede Szene eine Nüance der beſonderen Farbe, die das ganze Stück mir hat. Wunderlicherweiſe iſt jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Kataſtrophe, manchmal nur eine charakteriſtiſche Figur in irgendeiner pathetiſchen Stellung; an dieſe ſchließt ſich aber ſogleich eine ganze Reihe, und vom Stücke erfahr' ich nicht die Fabel, den novelliſtiſchen Inhalt zuerſt, ſondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erſt geſehenen Situation aus, ſchießen immer neue plaſtiſch-mimiſche Geſtalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen ſeinen Szenen habe; dies alles in großer Haſt, wobei mein Bewußtſein ganz leidend ſich verhält und eine Art körperlicher Beängſtigung mich in Händen hat. Den Inhalt aller einzelnen Szenen kann ich mir dann auch in der Reihenfolge willkürlich reproduzieren; aber den novelliſtiſchen Inhalt in eine kurze Erzählung zu bringen iſt mir unmöglich. Nun findet ſich zu den Gebärden auch die Sprache. Ich ſchreibe auf, was ich aufſchreiben kann, aber wenn mich die Stimmung verläßt, iſt mir das Aufgeſchriebne nur ein toter Buchſtabe. Nun geb' ich mich daran, die Lücken des Dialogs auszufüllen. Dazu muß ich das Vorhandne mit kritiſchem Auge anſehen. Ich ſuche die Idee, die der Generalnenner aller dieſer Einzelheiten iſt, oder wenn ich ſo ſagen ſoll, ich ſuche die Idee, die, mir unbewußt, die ſchaffende Kraft und der Zuſammenhang der Erſcheinungen war; dann ſuch' ich ebenſo die Gelenke der Handlung, um den Kauſalnexus mir zu verdeutlichen, ebenſo die pſychologiſchen Geſetze der einzelnen Züge, den vollſtändigen Inhalt der Situationen, ich ordne das Verwirrte und mache nun meinen Plan, in dem nichts mehr dem bloßen Inſtinkt angehört, alles Abſicht und Berechnung iſt, im ganzen und bis in das einzelne Wort hinein.... Nun mach' ich mich an die Ausführung. Das Stück muß ausſehen, als wäre es bloß aus dem

Inſtinkt hervorgegangen. Die pſychologiſchen Züge, alles Abſtrakte wird in Konkretes verwandelt.... Man muß an der Gebärde der Rede, wenn ich ſo ſagen darf, merken, was in der Perſon vorgeht, aber ſie muß es nicht mit dürren Worten ſagen, denn wer kann in ſolchem Zuſtande ſolche Bemerkungen über ſich machen? Man hört dann eine Marionette und keinen Menſchen, eine Figur, die ſagt, was der Dichter will, aber nicht was ſie ſelbſt. Es iſt das freilich ſchwer, denn man hat immer zwei Gedankenreihen bei dieſer Umwandlung feſtzuhalten, nämlich erſtens die Reden, die der Perſon natürlich, und die einen Inhalt und Zuſammenhang für ſich haben, zweitens die pſychologiſchen Entwicklungsmomente, die ſozuſagen ohne Wiſſen, ja oft wider den Willen der Figur durch jene hindurch ſcheinen ... So iſt's mit dem Charakteriſieren; bei Hebbel erzählen die Perſonen ihre Charakterzüge in kleinen Anekdoten und wiſſen ſich ſelbſt etwas damit, was für ganz eigne Menſchen ſie ſind, während meiner Meinung nach ſich der Charakter einer Perſon ohne ihr Wiſſen, ja wider ihren Willen zeigen muß, die Perſonen ſelber ihren Charakter meiſt nicht kennen, und indem ſie ihren vermeinten ſchildern wollen, unwillkürlich und ohne es zu wiſſen, ihren wirklichen ſchildern müſſen ... Solche Charaktere gibt es, die ſich und ihre Entwicklungen ſtets ſelber beobachten. Warum ſoll der Dichter nicht auch einen ſolchen zeichnen? Er darf aber nicht vergeſſen, daß dieſes Sichſelbſtbeobachten eben ein individueller Zug iſt, und kein allgemeiner, den er allen Charakteren beilegen darf. Des Philoſophen, des Mannes der Wiſſenſchaft iſt es, das Geſetz aus der Fülle ſeiner Erſcheinungen herauszuſchälen; des Dichters, das Geſetz wieder hinter der Erſcheinung zu verbergen[131].

Die Dichtungsgattungen.

Die Bedingung alles poetiſchen Schaffens iſt eine erhöhte Stimmung. Wenn der Gegenſtand ſich nicht völlig von der Stimmung loslöſen, ſie zum bloßen Hintergrunde und Beleuchtung machen kann, dann wird die Konzeption lyriſch. Der

geringer Grad von Lebendigkeit der Phantaſie, der ihr Gebilde unter den Bedingungen der Erinnerung darſtellt, bezeichnet das epiſche, derjenige Grad, dem ſich das eigne Gebilde in völliger Gegenwart aufdrängt, das dramatiſche Talent ... Der Lyriker ſchaut Zuſtände, der Epiker Geſtalten, der Dramatiker die Zuſtände von Geſtalten. Die extenſive Seite repräſentiert der Epiker, die intenſive der Lyriker; der Dramatiker beide, die eine durch die andere modifiziert. — Aus der Farbe oder Stimmung entwickelt ſich zunächſt die Mehrheit ihrer Faktoren in der Einheit einer menſchlichen Geſtalt, d. h. des Helden in ſeiner charakteriſtiſchen Figur — immer in dem Sinne, wie man von einer muſikaliſchen Figur ſpricht —, gewiſſermaßen die ſichtbare Veräußerlichung derſelben in einer aus ihnen zuſammengeſetzten Gebärde. So ſah ich den Erbförſter zuerſt — ehe ich noch von der Fabel etwas wußte — in der Gebärde, in der der Schauſpieler ſprechen muß: „So ſollte man doch gleich die Beſtien totſchießen“ — „Recht muß doch Recht bleiben“ und „ich hab' unrecht“[132].

Die Idee des Dramas.

Die Idee des Dramas muß mehr konkret als abſtrakt, mehr in künſtleriſchem als philoſophiſchem Sinne genommen werden, ſie iſt die Einheit des Mannigfaltigen, der Standpunkt, aus dem das Mannigfaltige ſich als Einheit anſchauen läßt, und darum die Hauptbedingung aller Wirkung; das Band, ohne welches die Wirkung in Wirkungen zerfallen muß, die ſich gegenſeitig aufheben. Sie iſt das plaſtiſche Geſetz des Werkes. Wenn Lewes von der Idee eines Dramas nichts wiſſen will, ſo iſt zu ſagen, daß ſie bei der Betrachtung der Wirkung des Dramas nicht übergangen werden kann, da ſie das Hauptmittel der Wirkung, die ausſchließliche Bedingung derſelben iſt, das Mittel, wodurch die verſchiednen Teile zum Ganzen, das Mannigfaltige eben zum Kunſtwerke, zum Organismus wird. Nur darf man „Idee“ nicht im transzendentalen oder überhaupt ſpekulativen Sinne

nehmen, ſondern als Naturidee. Der Dichter hat allerdings eine Idee, aber keine philoſophiſche, ſondern eine poetiſche Abſtraktion, d. h. innerhalb der Anſchauung. Die Organe des Gedichtes haben eine beſtimmte Gruppierung, ein beſtimmtes Verhältnis zueinander, dieſes hat einen Mittelpunkt, und dieſer iſt die poetiſche Idee[133].

Idealer und pragmatiſcher Nexus im Drama.

Shakeſpeare macht 1. die ganze Begebenheit zu einer Forderung der Vernunft oder des moraliſchen Gefühles — idealer Nexus. Dann 2. die Folge der Einzelheiten zu einem überzeugenden Zuſammenhange für den Verſtand — pragmatiſcher Nexus. Dann 3. den ganzen Vorgang durch typiſches Zubehör zu einer künſtleriſchen Täuſchung der Phantaſie. Sein ſcharfer und tiefer Blick ſah als das allgemeine Menſchenſchickſal die Gebrochenheit des Menſchen und wie jedes Einzelnen Schickſal aus ſeinem Anteile an jenem allgemeinen hervorgeht ... Der tragiſche Widerſpruch iſt die Seele des Ganzen, alle Wirkungen, alles Tun des Helden geht daraus hervor; denn er iſt der Keim des Pſychologiſch-Theatraliſchen, indem die Schuld — Blutſchuld uſw. — den phyſiſchen Untergang des Helden zur Folge hat, ihn veranlaßt oder aus ihm oder aus dem Leiden hervorgeht, welches die Steigerung des Widerſpruches iſt — des Ethiſch-Tragiſchen, der eigentlichen Handlung des Dramatiſchen, indem er die Initiative gibt, und inſofern er das Leiden iſt oder gebiert, auch der Keim der Sympathie. — Die Wahrheit im ganzen und großen hat etwas Imponierendes, welches das Gefühl überzeugt, noch ehe der Verſtand ſich an die Arbeit machen kann. Sie wirkt, wie ſie ſelbſt Totalität iſt, wiederum auf die Totalität im Menſchen; ſie iſt die poetiſche Wahrheit, die höchſte Eigenſchaft und die einer Tragödie am ſchwerſten zu gebende. Sie verzehrt das Peinliche und iſt es eigentlich, was die erhebende Wirkung macht[134]. — —

Bei weitem die Hauptſache iſt der ideale Nexus, zumal im hiſtoriſchen Stücke größern Maßſtabes. Dagegen tritt der

pragmatische, soweit er nämlich nicht mit dem idealen Nexus zusammenfällt, zurück; wir verlangen in einem großen Gemälde große Linien und es stört uns sogar, wenn das Kleine zu wichtig behandelt wird. Alles Große verlangt zu seiner Behandlung eine gewisse Kühnheit, einen „Griff". — Schuld, d. h. Provokation des Leidens, die relativ freie, aber jedenfalls eigne Handlung, durch welche der Held eine Reaktion weckt, an der er, wenigstens physisch, zugrunde geht, der Anfang der tragischen Handlung, deren Schluß die Katastrophe — diese Schuld, deren notwendige Folge eine Fortsetzung ihrer, aber schon in Gestalt eines Leidens, eines Zwanges, muß durch den Charakter des Helden motiviert werden; die Situation muß hier an zweiter Stelle stehen, bloß Gelegenheitsursache sein, während die aus der Schuld und den Situationen, die die Reaktion der beleidigten Mächte darstellen, folgenden Handlungen weniger frei erscheinen dürfen. — Es erhellt nun, daß des Helden Charakter aus der Schuld gebildet werden muß, daß ihre Bedingungen zu den Hauptzügen dieses Charakters werden müssen[135]. — —

Die Shakespearischen Menschen wollen sich, d. h. in ihnen will ihre herrschende Leidenschaft sich gegen das, was im Besitze ist, was herrscht, gegen den Weltlauf, die Regel durchsetzen. — Wir sehen einen Mächtigen, die individuelle Leidenschaft gegen das allgemein anerkannte Mächtigere sich erheben, dessen Macht er kennt, und an der er zugrunde geht. Er geht also aus Überhebung zugrunde, im bewußten Wagnis — eine Eigenschaft der Leidenschaft, die, weil sie die Kräfte über das gewöhnliche Maß erhebt und nach dem Gesetze, daß wir das Gewünschte leicht glauben, diese Stärke zu hoch anschlägt; auch wohl im klarern oder dunklern Vorbewußtsein des dadurch beschworenen Unterganges. Dies Mächtigere muß uns sichtbar als solches dargestellt werden, sei es nun ein Bestehendes, eine Natur- oder sittliche Macht — wie das Gewissen im Macbeth —, nur nicht umgekehrt, daß der Herausforderer eine sittliche Macht ist und einer unsittlichen unterliegt; darum muß eine Leidenschaft sein, die — sei auch ihr

Objekt ein sittliches — durch ihr Übermaß und Unmacht des Trägers in Schuld verfällt, d. i. unsittlich wird. Die Macht, die der Held herausfordert, muß eine überlegne sein, und er muß dies wissen, es, wenn auch nur schweigend, anerkennen. Er übernimmt also bewußter Weise ein Wagnis, bei dem er umkommt. Wir müssen baldmöglichst den Untergang vorausſehen. Aber eben dies Wagnis und die Kraft, die er dabei aufwendet, gibt dem tragischen Helden das Imposante. Zugleich aber verhält er sich in alledem leidend — denn seine Leidenschaft ist es, die ihn zwingt, andres zu zwingen; so ist er zugleich ein Gegenstand des Mitleids. Shakespeare ist kein Asket: Lebensweisheit ist's, die er empfiehlt und lehrt; die Klugheit, die uns die Welt dienstbar machen lehrt... Seine Kunst steht mit dem Leben, der Wirklichkeit durchaus in keinem Gegensatze. Er wird ihr nur so weit scheinbar untreu, als in dem Gegensatze von Wirklichkeit und Kunst dies überhaupt schon begründet ist, da die Wirklichkeit nur in ihrer Gesamtheit geschlossen ist, die Kunst aber in jedem einzelnen Werke geschlossen sein, d. h. als dieses Ganze seine Bedingungen in sich selbst haben muß. Seiner Kunst Vorwurf ist der Weltlauf; ihre Seele das innere Gesetz des Weltlaufes. — In seiner Welt, die ganz die wirkliche ist, nur geschlossener und im Zusammenhange bloßgelegt, heißt das gut, was in der Wirklichkeit gut heißt, böse, was man in der Wirklichkeit so nennen würde, schön, häßlich desgleichen. Diese Poesie ist versöhnend, während man im wunderlichen Mißverstande jetzt die Poesie eine versöhnende nennt, die uns mit dem Leben entzweit, indem sie unsern Wünschen schmeichelt. — —

Der Zuschauer braucht in das Theater nicht einen besondern Maßstab mitzubringen; denn der Vorgang auf den Brettern ist nach dem Maße gebaut, das er im Leben, in der Wirklichkeit anwendet, so oft er über Handlungen urteilt. „Solches Tun, solche Menschen nehmen kein gutes Ende." Und er braucht nichts als seine eignen Augen, seinen eignen unverbognen Menschenverstand; denn er wird durch keine Reflexion geblendet und

geführt, er sieht alle Bedingungen seines Urteils in anschaulichem Leben vor sich. Er sieht das Mächtige das ein Kühner herausfordert, er ist dabei, wenn dies geschieht; er sieht Situation und Schuld, er kann den Rechnungsansatz selbst machen und nachrechnen von Ziffer zu Ziffer, von Position zu Position. —

Den Kampf in des Helden Seele, dieses Mangeln eben einer einzigen Anlage zu vielen andern vorhandnen, diesen Mißton, der die Harmonie stört und den ganzen Menschen nicht dahin kommen läßt, wohin er kommen sollte, diesen Widerspruch, diese Gebrochenheit hat Shakespeare nicht willkürlich als Grundverhältnis des Tragischen, nicht als bloß ersonnenes Kunstmittel aufgegriffen, nein, er sah es in der menschlichen Natur und in der Geschichte als den letzten auffindbaren Grund des Schicksals der Menschen wirklich vorhanden und nahm es nur in seine Kunst herüber, weil er es fand und weil er seine Kunst durchaus auf die Wirklichkeit gründen wollte ... Hebbel tut als Dramatiker, da das Drama es wesentlich mit der praktischen Seite der Menschen zu tun hat, ganz verkehrt, wenn er das Tragische in einen theoretischen Widerspruch verlegt und den praktischen für obsolet erklären will. Die extremen Fälle dieses Schicksals sind in Kunst und Wirklichkeit die tragischen. — —

Der Streit des Menschen mit dem Individuum in sich ist der tragische Streit, wenn er sich nicht versöhnen, nicht hinausschieben, nicht vertuschen, nicht kompensieren läßt, sondern zum Untergange der Existenz führt ... Hier treffe ich, wie es scheint, mit Goethe zusammen, denn sein „Sollen" ist doch, was ich hier Aufgabe nenne, sein „Können" (oder vielmehr Nichtkönnen) das der Aufgabe widersprechende Naturell[136]. Hierin ist nun Shakespeare urschaffend, wie die Natur, weil er seine Tragödie auf die elementaren Kräfte baut, nicht auf Ableitungen von denselben, wie z. B. statt Gewissens Religion oder gar eine positive Religion. Und das Gewissen siegt, z. B. im Macbeth, hier nicht, weil es

das rechte, ſondern weil es das ſtärkere iſt. Denn auch in ſeinem Trotze iſt dieſe Stärke des Gewiſſens zu leſen, wenn derſelbe auch nur eine unwillige Anerkennung, und dieſe ſich für etwas andres ausgibt. Was Goethe das „Wollen“ nennt, iſt, dünkt mich, dasſelbe mit dem, was er „Sollen“ nennt. Nur weil in Fällen, wie in dem des Macbeth, die Willkür einſtimmt in das Sollen, d. h. weil hier nicht bloße Überwallung, ſondern Entſchluß die Schuld einführt, nur das ſcheint Goethe zu der Verwechſlung gebracht zu haben. Denn der Wille ſelbſt, der ſittlicher Natur iſt, darf im Trauerſpiele nicht beim Helden Platz finden, ſonſt wird die gegenſtehende Macht, der er verfällt, zur unſittlichen, und das Ganze ein Sieg des Unſittlichen über das Sittliche. Ebendeshalb aber, weil Shakeſpeare auf dem Boden der Natur ſteht (nicht als Gegenſatz zum Sittlichen, hier iſt der Weltlauf gemeint) und das Gewiſſen ſiegen läßt, weil es ſich in Wirklichkeit, wenn auch nicht im Beginne des Kampfes, als das Stärkere, der Leidenſchaft Überlegne erweiſt, iſt er zugleich ein ſittlicher Dichter, da der Weltlauf ſelbſt im Zuſammenhange ein ſittlicher iſt. Deshalb verweiſt Shakeſpeare auch nicht auf eine andre Welt, die die Schulden bezahlen ſoll[137].

Charakter, Leidenſchaft und Affekt.

Es iſt Shakeſpeare bis auf wenige Ausnahmen, z. B. im Shylock, gar nicht um recht ungewöhnliche Charaktere zu tun. Der Charakter iſt ihm bloß der Boden für die Leidenſchaft, die er ſchildern will. Das Handeln der Hauptperſon iſt allemal das wenigſte; die Hauptſache iſt ihr Leiden, die Leidenſchaft. Er will irgendeine Leidenſchaft, in all ihrer Vollſtändigkeit ſich ſteigernd vom leiſen Anfange bis wo ſie ihren Träger tötet, ein Leiden ausmalen, z. B. Lear; dazu wählt er als Faden einen Charakter, in dem dieſe Leidenſchaft ſo recht normal ihren Verlauf haben kann, z. B. Romeo, die Art Mann, die der Liebe am zugänglichſten iſt, und zwar einer hingebendſten ... Der Charakter iſt dann bloß der Faden, an dem die Phaſen der Leidenſchaft ſich reihen.

Was er auch im unangegriffenen Zustande gewesen sein mag; er geht immer mehr in der Leidenschaft selbst auf, und seine Schilderung in der Schilderung der Leidenschaft[158].

Vom Affekte ist zu sagen, daß er weder erwogen noch besonnen sei, aber nicht von der Leidenschaft; vielmehr liegt ja eben auf der einen Seite die Großartigkeit und beziehentlich die Schönheit, auf der andern das Gefährliche und Dämonische der Leidenschaft, in ihrer Besonnenheit. Die Leidenschaft macht sogar den, den keine Vernunft besonnen macht, den Leichtsinnigen und seiner sonst Unmächtigen besonnen, und ihr Hauptunterschied vom Affekte ist eben jene bewußte Kraft, durch den sie den stärksten Affekt besiegen oder wenigstens zurückdrängen kann. Sie ist die konsequente Richtung auf ein Objekt, eine Richtung von solcher Kraft, daß sie nicht allein der denkenden Kraft, wo diese sich ihr entgegenstellt, den Gehorsam verweigert, sondern sie übermächtig in ihren Dienst zwingen kann. Die Leidenschaft ist's ja eben, deren Größe dem Subjekt die wahre Idealität gibt und seinen Handlungen die Notwendigkeit[159].

Der Affekt wechselt immer zwischen den Extremen von Sprachlosigkeit aus Stärke und von Sprachlosigkeit aus Schwäche, zwischen Überspannung und Abspannung des Gefühlsvermögens und den Graden dazwischen, die oft mit großer Schnelle durchlaufen werden; es ist eine stete Unmacht des Menschen über sich selbst; die Leidenschaft dagegen ist eine stete Konzentrierung der Kraft des Menschen über sich selbst und dadurch über andre. Ihre Sprache daher eine Sprache, in der alle Gemüts-, Geistes- und Körperkräfte mitwirken, eine potenzierte, wie denn der Mensch, der ganze sinnliche Mensch in ihr potenziert erscheint, eine ruhig gewaltige, entschiedne, wo sie den sittlichen Geist absorbiert und verdunkelt, und wo sie ihres Zweckes gewiß ist. Doch hat selbst die Leidenschaft ihre Ruhepunkte, wo sie vorhanden ist, aber nicht sichtbar, wie eine Kenntnis im Gedächtnisse, wenn der Mensch mit anderm beschäftigt ist, oder wie eine Kraft, die eben nicht gebraucht wird. Doch wird die Persönlichkeit

immer den habituellen Zügen der vorhandnen, wenn auch momentan latenten Leidenſchaft nicht widerſprechen[140].

Das Komiſche.

Auch das Komiſche im Drama muß einen allgemeinen Reflexionsgehalt haben, es muß gedankenkomiſch ſein, ebenſo wie das Tragiſche aus der Region der Zufälligkeit, des einzelnen Falles in die des Typus gehoben und ſo ſelbſt Gehalt ſein muß. Der Gehalt der Reden aus verkehrtem Scharfſinn und Tiefſinn, indem der Witz dieſe beiden Kräfte ſozuſagen ſpielen, agieren will und ſo an die Stelle der Urteilskraft tritt. Der objektive Humor iſt die humoriſtiſche Betrachtung über den Weltlauf, in einen faktiſchen Vorgang verwandelt, gleichſam agiert, wie im tragiſchen durch Aktion[141].

Verbindung des Tragiſchen mit dem Komiſchen.

Wenn man wiſſen will, wie es kommt, daß die Einmiſchung des Komiſchen ins Tragiſche bei Shakeſpeare dem letzteren keinen Eintrag tut, ſo muß man den Plan ſeiner betreffenden Tragödien analyſieren, dann wird man ſchon ſehen, daß das Komiſche durchaus nicht in die Situationen, ſondern nur in einzelne Charaktere gelegt iſt. Und zwar ſind mit Ausnahme der Amme und Peters in Romeo dieſe Charaktere nicht eigentliche komiſche; nicht ihr Anteil an der Handlung iſt ein komiſcher. Der Narr im Lear wirft komiſche Streiflichter auf die Situation, aber er und ſeine Empfindungen ſind ſo ernſter und ſchmerzlicher Natur, als die irgendeiner der andern Perſonen in dem Stücke. Es iſt Tragik in komiſcher Ausdrucksweiſe. Ihm iſt's mit ſeinen Späßen nicht ernſt. Teils will er den alten Herrn aufheitern, wozu er ja angeſtellt iſt, teils kommt ihm ſein Handwerk mechaniſch an. Es ſind durchaus nicht komiſche Szenen, in denen er auftritt. So iſt's mit Hamlet, wenn er ſpaßt, und überall, wo Shakeſpeares tragiſche Helden komiſche Stellen haben. Der Witz der Verzweiflung, der Ermüdung, des Ärgers, des Wahnſinns, der Witz, der andern

den Schmerz verſtecken ſoll, der Humor, in dem man ſich ſelbſt objektiviert und mit wehmütig-mitleidigem Lächeln ſich zum beſten hat, der Witz des Selbſtſpohnes, womit eine Leidenſchaft die andre gegen den Verſtand zu Hilfe ruft, mit dem ſich der Menſch aufſtacheln will zu etwas, wovon Temperament oder Überlegung ihn abhält[142].

Der poetiſche Realismus.

Der Begriff des poetiſchen Realismus fällt keineswegs mit dem Naturalismus zuſammen; oder mit dem des naturaliſtiſchen Realismus der künſtleriſche ... Es handelt ſich hier von einer Welt, die von der ſchaffenden Phantaſie vermittelt iſt, nicht von der gemeinen; ſie ſchafft die Welt noch einmal, keine ſogenannte phantaſtiſche Welt, d. h. keine zuſammenhangsloſe, im Gegenteil eine, in der der Zuſammenhang ſichtbarer iſt als in der wirklichen, nicht ein Stück Welt, ſondern eine ganze, geſchloſſne, die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in ſich ſelbſt hat. So iſt es mit ihren Geſtalten, deren jede in ſich ſo notwendig zuſammenhängt, als die in der wirklichen, aber ſo durchſichtig, daß wir den Zuſammenhang ſehen, daß ſie als Totalitäten vor uns ſtehen; das Handeln in dieſer Welt, ſo greiflich und anſchaulich es iſt, es iſt ebenfalls zugleich durchſichtig, und wir ſehen ſeinen notwendigen Zuſammenhang mit der handelnden Geſtalt, wir ſehen es aus der Totalität der poetiſchen Perſon hervorgehen und ebenſo wieder auf die betreffende Totalität einer andern wirken. Es iſt eine ganze Welt; in Geſchloſſenheit ſo mannigfaltig, wie das Stück wirklicher Welt, das wir kennen. Raum und Zeit ſind nichts als Rahmen, Stetigkeit des Vorganges und Mittel dazu. Die Zeit mißt nicht nach abſtrakten Minuten, ſondern nach erfüllten Momenten; ſie hat das Geſetz der Phantaſie und des menſchlichen Geiſtes. Eine Welt, die in der Mitte ſteht zwiſchen der objektiven Wahrheit in den Dingen und dem Geſetze, das unſer Geiſt hineinzulegen gedrungen iſt, eine Welt aus dem, was wir von der wirklichen Welt erkennen, durch das in uns wohnende

Geſetz wiedergeboren. Eine Welt, in der die Mannigfaltigkeit der Dinge nicht verſchwindet, aber durch Harmonie und Kontraſt für unſern Geiſt in Einheit gebracht iſt; nur von dem, was dem Falle gleichgiltig iſt, gereinigt. Ein Stück Welt, ſolcher Geſtalt zu einer ganzen gemacht, in welcher Notwendigkeit, Einheit nicht allein vorhanden, ſondern ſichtbar gemacht ſind. Der Hauptunterſchied des künſtleriſchen Realismus vom künſtleriſchen Idealismus iſt, daß der Realiſt ſeiner wiedergeſchaffnen Welt ſo viel von ihrer Breite und Mannigfaltigkeit läßt, als ſich mit der geiſtigen Einheit vertragen will, wobei dieſe Einheit ſelbſt zwar vielleicht ſchwerer, aber dafür weit großartiger ins Auge fällt. Dem Naturaliſten iſt es mehr um die Mannigfaltigkeit zu tun, dem Idealiſten mehr um die Einheit. Dieſe beiden Richtungen ſind einſeitig, der künſtleriſche Realismus vereinigt ſie in einer künſtleriſchen Mitte[143].

Dichter und Schauſpieler.

Dichter und Schauſpieler müſſen ſich zu einer Kunſt vereinigen, ſie müſſen ſich im ganzen wie in jedem einzelnen Moment innigſt durchdringen. Damit nicht bloß ein mechaniſches Konglomerat, ſondern ein lebendiger, künſtleriſcher Organismus aus dieſer Vereinigung, eine wirkliche und ſelbſtändige Kunſt daraus werde, die dramatiſche, muß die umfangreichere Dichtkunſt ſich in die Schranken der engern Schauſpielkunſt fügen und ihre Abſicht teilen: Menſchendarſtellung, wobei ſie nicht verlieren, nur gewinnen kann, da das Höchſte, was der Menſch darſtellen kann, eben er ſelbſt iſt. Keine der beiden Künſte darf eitel und ſelbſtſüchtig einen Erfolg für ſich allein erringen wollen, jede nur einen teilbaren, durch und mit der andern[144].

Anmerkungen.

Das vorliegende Buch erſchien zuerſt im Jahre 1912, als elfter Band der von Oskar Walzel herausgegebenen Sammlung „Pandora“ (München, bei Georg Müller und Eugen Rentſch). Es war ſeit Jahren vergriffen und konnte während des Krieges nicht neu bearbeitet oder aufgelegt werden. Jetzt erſcheint es nach gründlicher Durchſicht und ſtreckenweiſer Umarbeitung, mit weſentlich vermehrten Erläuterungen zum zweiten Male und hofft auch in ſeiner neuen Geſtalt dem Literaturforſcher und -freunde ſowie den Bühnenleuten nützlich ſein zu können.

Über die allgemeinen Grundſätze, nach denen ich die Texte ausgewählt habe, gibt die Einleitung Aufſchluß; hier ſei nur hinzugefügt, daß die Stellen ſo genau wie möglich nach den beſten, mir erreichbaren Ausgaben wiedergegeben ſind; doch wurde mancher offenbare Druckfehler verbeſſert und die Schreibung moderniſiert, ſoweit ſie nicht lautlichen Wert hatte; ebenſo wurde, der Deutlichkeit zuliebe, die Interpunktion zuweilen leicht geändert, einiges geſperrt, und am Anfang der Auszüge manche kleine Auslaſſung (eines „aber“ u. dgl.) oder geringfügige Umſtellung vorgenommen. In den Teilüberſchriften bin ich den Vorlagen gefolgt, ſoweit es möglich war, im übrigen aber frei verfahren. Die Anmerkungen geben genaue Quellennachweiſe, ſuchen Schwieriges zu erläutern und bieten manche Ergänzung, die nicht immer rein dramaturgiſcher Art iſt, aber die betreffende Textſtelle in einen weiteren Zuſammenhang rückt; ſie verzeichnen die für die gründlichere Erfaſſung des Textes notwendigſte Literatur und wollen, wie die Einleitung, die freilich nur eine Überſicht in großen Zügen anſtreben konnte, das Büchlein auch dem akademiſchen Unterricht dienſtbar machen. Wer tiefer eindringen will, findet reiche Literaturangaben auf philoſophiſch-äſthetiſchem Gebiete für die ältere Zeit in J. G. Sulzers „Allgemeiner Theorie der ſchönen Künſte“ mit den „Literariſchen

Zusätzen" von Blankenburg (letzte Auflage 1792—1798), für die neuere Zeit in Ueberwegs „Grundriß der Geschichte der Philosophie", besonders Band III und IV. Auf literarischem Gebiet gibt Goedekes „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung", besonders vom IV. Bande (dieser jetzt in 3. Auflage in vier Teilen) an, eine fast unübersehbare Fülle von Nachweisen; gedrängte Auswahl im Anhang der Literaturgeschichten von W. Scherer und von Vogt und Koch, sowie in R. M. Meyers „Grundriß der neueren deutschen Literaturgeschichte", 2. Auflage, Berlin 1907. Dazu kommt die „Allgemeine Bücherkunde zur neueren deutschen Literaturgeschichte" von Robert F. Arnold, 2. Auflage, Berlin und Straßburg 1919. — Auch bei der vorliegenden Auflage bin ich durch freundliche Mithilfe mannigfach gefördert worden und möchte vor allem den Herren Professor Dr. Harry Maync in Bern, Verlagsbuchhändler Otto Winter in Heidelberg und Dr. Albert Buesche in Hannover auch an dieser Stelle danken. Erwähnen darf ich noch, daß die neue Auflage ohne das freundliche Entgegenkommen des Müllerschen Verlages und ohne die Opferwilligkeit und Hilfsbereitschaft meines neuen Verlegers nicht hätte zustande kommen können. R. P.

I. Zur Einleitung.

[1] Aus der Fülle der Darstellungen heben wir hervor: Hettner, Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert, 5. Aufl., hrsg. von O. Harnack, Braunschweig 1909; E. Tröltsch, Deutscher Idealismus (in: Herzog-Hauck, Realencyklopädie für prot. Theologie, 3. Aufl., Bd. VII, S. 612 ff.); M. Kronenberg, Geschichte des Deutschen Idealismus, 2 Bde, München 1909—1912; E. Cassirer, Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte, Berlin 1916. Bei Tröltsch und Kronenberg reiche Literaturangaben; ebenso bei G. Saintsbury, A history of criticism and literary taste in Europe, 3. ed., Edinburgh and London 1914, vol. II and III. Vgl. ferner J. Volkelt, Ästhetik des Tragischen, 3. Aufl., München 1917; auf das „Alphabetische Verzeichnis der Schriftsteller" (S. 538 ff.) sei hier ein für allemal hingewiesen. Zur Theatergeschichte vgl.

M. Marterſteig, Das deutſche Theater im 19. Jahrhundert, Leipzig 1904. Wichtige Quellenauszüge bei A. Eloeſſer, Aus der großen Zeit des deutſchen Theaters. Schauſpielermemoiren (= Pandora, hrsg. von Walzel, Bd. IV), München 1911; J. Peterſen, Das deutſche Nationaltheater, (14. Ergänzungsheft der Zeitſchrift für den deutſchen Unterricht, Leipzig 1919). — [2] Vgl. Leibnizens Abhandlung „Von der Weisheit" in den „Hauptſchriften zur Grundlegung der Philoſophie", überſetzt von Buchenau, neue Ausgabe von Ernſt Caſſirer, Bd. II (= Philoſophiſche Bibliothek, Bd. CVIII), S. 491 ff. Vgl. auch K. Fiſcher, Geſchichte der neueren Philoſophie, Bd. II, 5. Aufl., (Heidelberg 1920), S. 490 ff. Dazu W. Dilthey, Die drei Epochen der modernen Äſthetik und ihre heutige Aufgabe (Deutſche Rundſchau, Bd. LXXII, Berlin 1892, beſ. S. 205 ff.). — [3] Über Shaftesbury zuletzt Chr. Fr. Weiſer, Shaftesbury und das deutſche Geiſtesleben, Leipzig 1916, mit reichen Literaturangaben. — [4] E. v. Sydow, Der Gedanke des Idealreiches in der idealiſtiſchen Philoſophie von Kant bis Hegel, Leipzig 1914. — [5] R. Wagner, Schluß des Aufſatzes „Die Kunſt und die Revolution": „Jeſus, der für die Menſchheit litt, und Apollon, der ſie zu ihrer freudenvollen Würde erhob". Geſammelte Schriften, 3. Aufl., Bd. III, S. 41. — [6] Vgl. die Stellen in Neuburgers Heineregiſter unter „Griechen und Barbaren" (Heines Werke, hrsg. von Walzel, Bd. XI, Leipzig 1921, S. 95). — [7] Vgl. R. Woerner, Henrik Ibſen, Bd. I, 2. Aufl., München 1912, S. 283 ff., 417; R. Engert, Henrik Ibſen als Vertreter des dritten Reiches, Leipzig 1921. Vgl. auch H. Mayne, Immermann, München 1921, S. 315 und 605. — [8] Vgl. A. Lombard, L'abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne (1670—1742), Paris 1913; vgl. auch für die ältere Zeit: H. v. Stein, Entſtehung der neueren Äſthetik, Stuttgart 1886; F. Braitmaier, Geſchichte der poetiſchen Theorie und Kritik von den Diskurſen der Maler bis auf Leſſing, 2 Bde., Frauenfeld, 1888—1889. — [9] Vgl. B. Golz, Wandlungen literariſcher Motive (darin 1: Hebbels Agnes Bernauer), Leipzig 1920. — [10] Eine launige Schilderung der Haupt- u. Staatsaktionen gibt Wieland in ſeinem „Agathon", 1766, Buch XII, Kap. 1. Leſſing hat die Stelle im 69. Stück ſeiner „Hamburgiſchen Dramaturgie" wörtlich abgedruckt. — [11] Gottſched nennt ſeine wichtigſten Quellen in der Vorrede zum „Sterbenden Cato" (Neudruck der älteſten Ausgabe von 1732, hrsg. von O. F. Lachmann, Reclams Univerſalbibliothek, Nr. 2097, S. 23 f.). Ältere Ausgaben, Überſetzungen und Erklärungen des Ariſtoteles und Horaz bei J. E. Spingarn, A history of literary criticism in the renaissance, 2. ed., New York 1908. Gottſched folgt beſonders der franzöſiſchen

Übersetzung von Dacier, La poétique d'Aristote, 1692; erst 1753 erschien die Übersetzung von M. C. Curtius, mit wichtigen Abhandlungen. Von der „Ars poetica" des Horaz hatte Gottsched selbst in seiner „Kritischen Dichtkunst" eine Übersetzung mit Erläuterungen gebracht. Vgl. Waniek, Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit, Leipzig 1897. — [13] Gottsched, Versuch einer kritischen Dichtkunst, 3. Aufl. (1742), S. 710 f. Vgl. Lessings Widerspruch in dem Abschnitt „Die Moral des rasenden Herkules" (von Seneca), Schriften (Lachmann-Muncker), Bd. VI, S. 197. Gottscheds Lehre beruht auf gründlichem Mißverständnis des Aristoteles (Kap. 17). Voraufgegangen waren auch hier die Franzosen, besonders Le Bossu, Traité du poème épique, 1675. — [13] Vgl. Gottscheds Auffassung von seinem tragischen Helden: „So will Aristoteles, daß man die tragischen Hauptpersonen bilden soll. Durch seine Tugend erwirbt sich Cato unter den Zuschauern Freunde. Man bewundert, man liebet und ehret ihn: Man wünscht ihm daher auch einen glücklichen Ausgang seiner Sachen. Allein er treibet seine Liebe zur Freiheit zu hoch, so daß sie sich in einen Eigensinn verwandelt. Dazu kommt seine stoische Meinung von dem erlaubten Selbstmorde. Und also begeht er einen Fehler, wird unglücklich und stirbt: Wodurch er also das Mitleiden seiner Zuhörer erwecket, ja Schrecken und Erstaunen zuwege bringet". (Lachmann, S. 33 f.). Lessing freilich will „unendlich lieber der Urheber des Kaufmanns von London als des sterbenden Cato sein, gesetzt auch, daß dieser alle die mechanischen Richtigkeiten hat, derenwegen man ihn zum Muster für die Deutschen hat machen wollen". (Vorrede zu Thomsons Trauerspielen, 1756, Schriften, Bd. VII, S. 68). — [14] Nach Breitingers „Critischer Dichtkunst" muß der Dichter, der Personen darstellt, „den verschiedenen Gemütszustand nicht bloß historisch beschreiben und erzählen, sondern wirklich auf den Schauplatz bringen und ihnen solche Reden und Handlungen beilegen, wie es der Gemütscharakter, der ihnen angedichtet wird, und die Umstände, in welche sie der Poet nach seinem Belieben gesetzt hat, erfordern. Darum ist der dramatische Teil der Poesie auch der vornehmste und beweglichste, weil er die vollkommenste Art der Nachahmung ist". Vgl. Koberstein, Geschichte der deutschen Nationalliteratur, 5. Aufl., Bd. III, S. 303 f. — [15] Vgl. Johann Jakob Bodmer. Denkschrift zu seinem 200. Geburtstage, Zürich 1898. Zu Sulzers „Allgemeiner Theorie" steuerte Bodmer einen Artikel „Politisches Trauerspiel" bei, woraus hier (nach der 2. Aufl., 1793, Teil III, Sp. 712 ff.) die folgenden Sätze ausgehoben seien: „Schauspiele, die in dem Haupttone der griechischen für freie

Staaten verfasset sind, in welchen die großen Angelegenheiten der Staaten behandelt werden, die Erhaltung oder der Untergang des Staates, der populare Geist, das Aufnehmen oder Verderben der Sitten, die Landesgesetze — solche Schauspiele werden immer in den heutigen Republiken die Dienste tun, die sie in den alten getan haben. Es wäre unglücklich, wenn man es sich daran mangeln ließe, weil die theatralische Vorstellung allzu kostbare Zurüstungen erfordert, und zu viel Zerstreuungen verursachet. Lasset uns die lebhafte Vorstellung, die vom Schauen entstehet, beiseite setzen; immer wird das Drama noch ganz brauchbar bleiben, Patriotisme, Naturrechte, Staatsbegriffe, populare Empfindungen einzuprägen, wenn man sich gleich einschränket, für den stillen Leser zu schreiben, der in einer Erholungsstunde an dem Pulte sitzet; wenn man gleich die Leser selbst entbehret, welche für den Ernst der öffentlichen Geschäfte, der Staatssorgen zu bequem oder zu flüchtig sind. — Das politische Schauspiel ist allein dem Urteil derer unterworfen, die sich aus dem Staat und seinen Verhältnissen mit den Rechten der Nation, und den Mitteln die allgemeine Glückseligkeit zu befördern, eine Angelegenheit des Herzens und des Verstandes machen. Andern ist es eine fremde Provinz, in welche sie kein Recht haben, einzufallen. Die Protagonisten in einem Drama, welches so große Angelegenheiten umfasset, wie die Nationalinteressen sind, müssen notwendig starke Seelen seien, die sich gegen allgemeine Vorurteile, gegen Übel, die unter hohem Schutze stehen, mit dem Mute der heroischen Zeiten bewaffnen. Es sind Aristides, Epaminondas, Timoleon, Gracchus, die man in unsern Tagen für Stoiker und Fanatiker hält. Es braucht schon etwas von stoischer Seele dazu, den Fanatisme dieser Männer zu begreifen. Diese Begriffe sind für das Parterre Chimären. In diesem muß man nur Epikurer suchen. Die Erfahrung hat gezeigt, daß von den Tragödien dieser Art, die man sich erkühnt hat, auf den Schauplatz zu bringen, kaum eine wegen der Staatsinteresse etwas lebhaft gerührt hat; die Rührung entstand durch irgendeine absonderliche Person, welche der Poet gewußt hat, liebenswürdig oder verhaßt zu machen. — Was kann der Tragiker tun, sich einem Volk gefällig zu machen, bei welchem die Männer nichts loben dürfen, was nicht zu dem Kleinmut der Weiber hinabfällt? — Wer für solche Nationen schreibt, hat die Springfedern der Liebe schlechterdings nötig; und wir sehen, daß die Poeten sie brauchen, nicht nur die verliebten Triebe durch kindische Verfeinerungen und metaphysische Zergliederungen in tändelndes Nichts aufzulösen, sondern sie auf einen Grund der Gewalttätigkeit und

des Unsinns zu erhöhen, daß sie zu den größten Übeltaten, und zu den größten Heldentaten führen. Sie lassen die Weiberliebe, und nicht die Vaterlandsliebe spielen, den Untergang von einem Staat abzuwenden, oder zu befördern. Der Staat ist immer die untergeordnete Angelegenheit. Dialogen und Reden, in welchen beratschlaget, widerleget, moralisiert wird, sind ihrem Parterre unausstehlich; dieses ist das Anstößigste, was man im Euripides und im Sophokles findet. In Athen hatten Leute von allen Ständen und Lebensarten diese Tiraden mit angenehmem Nachdenken angehört, ohne Zweifel, weil ihre Erziehung, ihre Staatsverfassung mehr kühles Geblüte, mehr Ernst und gesetztes Wesen in ihr Temperament gebracht hatte." — [16] Vgl. Eighteenth Century Essays on Shakespeare, ed. by Nichol Smith, Glasgow 1903, mit wichtiger Einleitung. Zum Folgenden: M. Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrh. und im Zeitalter der Romantik (Walzels Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, Bd. XII), Leipzig 1907; Fr. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin 1911; Kurt Richter, Shakespeare in Deutschland, Oppeln 1912. — [17] Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Bd. VII, Stück 27. — [18] J. E. Schlegel, Ästhetische und dramaturgische Schriften, hrsg. von J. v. Antoniewicz (Deutsche Literaturdenkmale, Bd. XXVI, S. 92). — [19] Daniel Heinsius, De tragoediae constitutione 1611, auch 1643. Vgl. W. Zerbst, Ein Vorläufer Lessings in der Aristotelesinterpretation (Jenaer Dissertation), 1887. — [20] Beide Richtungen vermengt der junge Wieland im Vorbericht zu seiner „Lady Johanna Gray", 1758. (Wielands Werke, Berliner Akademieausgabe, 1. Abt., Bd. III, S. 147): „Die Tragödie ist dem edlen Endzweck gewidmet, das Große, Schöne und Heroische der Tugend auf die rührendste Art vorzustellen, die Empfindungen der Menschlichkeit und der sympathetischen Teilnehmung an allem, was die Menschen angehet, aufs lebhafteste zu erwecken und zu unterhalten, und überhaupt die Tugend in Handlungen und nach dem Leben zu malen und den Menschen Bewundrung und Liebe für sie abzunötigen. Der tragische Dichter ist also ein Moralist, und wenn er sich dadurch einiges Verdienst um die Welt macht, so ist unstreitig, daß er es mit denenjenigen teilet, welche seine Tragödien so vorstellen, daß die Charakter, die Situationen, die Gedanken und Affekten durch die Aktion einen großen Grad des Lebens erhalten, und also das Ergötzen und die Rührung unendlich erhöhet wird, welches man aus der bloßen Lesung des Stückes schöpfen würde." Vgl. hierzu und zum Folgenden: Oskar Walzel,

Lessings Begriff des Tragischen. (Abgedruckt in seiner Sammlung „Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts", 1911, S. 1 ff.); ferner die Einleitung zu meiner Ausgabe des Briefwechsels Lessings mit Mendelssohn, s. unter Anm. 1 zum Text. — [21] Die Übersetzung nach Sulzers „Allgemeiner Theorie", Abschnitt: „Dichter". Vgl. Walzel, Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe. (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum usw., hrsg. von Ilberg, Bd. XIII, Leipzig 1910). Vgl. J. J. Breitinger, Kritische Dichtkunst 1740, Bd. I, S. 426: „Ich sehe den Poeten an als einen weisen Schöpfer einer neuen idealischen Welt oder eines neuen Zusammenhanges der Dinge, der nicht alleine Fug und Macht hat, denen Dingen, die nicht sind, eine wahrscheinliche Wirklichkeit mitzuteilen, sondern daneben so vielen Verstand besitzet, daß er, seine Hauptabsicht zu erreichen, die besondern Absichten dergestalt miteinander verknüpfet, daß immer eine ein Mittel für die andere, alle insgesamt aber ein Mittel für die Hauptabsicht abgeben müssen." — [22] Hamburgische Dramaturgie, Stück 79 (Petersens Ausgabe, vgl. Anm. 7 zum Text, S. 329 f. Diese Ausgabe faßt die bisherige Forschung über Lessings Dramaturgie bequem zusammen und gibt reiche literarische Nachweise). Über Lessings schwankende Stellung zur Frage des Genies vgl. Petersen, S. 517. Vgl. Lessings Brief an Gerstenberg vom 25. Februar 1768 über den Ugolino (Lachmann-Muncker, Bd. XVII, S. 244 ff.): „Sie haben ein Sujet gewählet, dessen Contextur sich aller dramatischen Form zu verweigern scheint: aber es hat müssen werden, was Sie gewollt haben. Sie haben Schwierigkeiten überstiegen, die mich zur Verzweiflung gebracht hätten. Der körperliche Schmerz ist unstreitig unter allen Leiden am schwersten zu behandeln: und Sie haben die schrecklichste Art desselben mit so großer Wahrheit und mit so mannichfaltiger Wahrheit behandelt, daß meine Rührung mehr als einmal durch das Erstaunen über die Kunst unterbrochen worden. Aber Sie verlangten nicht sowohl meinen Lobspruch, als meine Anmerkungen ... Eine einzige Anmerkung habe ich geäußert — und es auch schon wieder bedauert, sie geäußert zu haben ... Sie ist aus einem Gefühl entstanden, das ich mich bei keiner Tragödie gehabt zu haben erinnere, als bei dem Ugolino. — Mein Mitleid ist mir zur Last geworden: oder vielmehr, mein Mitleid hörte auf, Mitleid zu sein und ward zu einer gänzlich schmerzhaften Empfindung. Es ward mir auf einmal recht wohl, als das Stück zu Ende war, das ich ohne meine Neugierde, die jedoch weniger auf das Ziel, als auf die Art ging, mit welcher der Dichter zu diesem Ziele gelangen werde, schwerlich zu Ende gebracht hätte.

Ich eilte, mich von den Eindrücken, die es auf mich gemacht hatte, zu zerstreuen, und ich bekenne es, ich werde es schwerlich wagen, diese Eindrücke wiederum bei mir zu erneuern. Es ist mir lieb, Ihren Ugolino einmal gelesen zu haben, nämlich in der Absicht, mich der Täuschung zu überlassen: zum zweitenmale lese ich ihn in dieser Absicht gewiß nicht wieder. Woher dieses? Ihre Personen leiden alle. Die mehresten derselben leiden völlig unschuldig. Kinder müßten die Schuld ihres Vaters nie mit tragen. Die einzige Person, die vielleicht nicht ganz unschuldig leidet, leidet doch gar nicht in Proportion ihrer Schuld, ihres ἁμάρτημα, welches völlig außer dem Stücke ist, und von dem wir fast gar nichts erfahren. Sie werden sagen: dieses trifft den Dante so gut als mich. Nein! Bei dem Dante hören wir die Geschichte als geschehen: bei Ihnen sehn wir sie als geschehend. Es ist ganz etwas anders, ob ich das Schreckliche hinter mir oder vor mir erblicke. Ganz etwas anders, ob ich höre, durch dieses Elend kam der Held durch, das überstand er: oder ob ich sehe, durch dieses soll er durch, dieses soll er überstehen. Der Unterschied der Gattung macht hier alles. Die Vernunft befiehlt mir, mich der Vorsicht in allen Vorfällen geduldig zu unterwerfen; sie verbietet mir, meinem Elende durch eine Zerstörung ein Ende zu machen. Warum? weil ich alle Augenblicke hoffen darf, ohne dieses gewaltsame Mittel mein Elend geendet zu sehen. Die Vorsicht kann es enden, und wird es enden, sobald es mir dienlich ist. Aber wie steht es mit dieser Hoffnung in den Nachahmungen der Kunst? Dünkt Ihnen nicht, daß sie durch das Wesen gewisser Gattungen notwendig aufgehoben werde? Dieses Wesen ist bekannt; der Dichter verspricht uns eine Tragödie; und obgleich eine Tragödie eben so wohl einen glücklichen, als einen unglücklichen Ausgang haben kann, so sehen wir es doch gleich aus der ersten Anlage, welchen von beiden sie haben wird; sobald die Exposition vorbei, wissen wir es zuverlässig, daß Ugolino mit seinen Kindern verhungern muß ... Ugolino muß aushalten, weil er nicht weiß, wie es alle Augenblicke mit ihm werden könnte: und wir, die wir wissen, daß nichts zu seinem besten sich eräugnen kann, wir sind unwillig, daß er aushält. Ich sage wir: weil ich nicht gern glauben möchte, daß ich eine Empfindung haben könnte, die sonst niemand hätte." — [23] Vgl. Gerstenbergs „Briefe" (Anm. 17 zum Text), S. 112 und 125. Über Gerstenbergs literarische Stellung soll der 2. Band der Biographie von A. M. Wagner eingehend berichten (Bd. I, Heidelberg 1920). — [24] Vgl. E. A. Boucke, Goethes Weltanschauung auf historischer Grundlage, Stuttgart 1907; C. Siegel,

Herder als Philoſoph, Stuttgart 1907, beſonders Abſchnitt XV; E. Spranger, Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsidee, Berlin 1909, beſonders S. 164 ff. und 244 ff.; E. Kühnemann, Herder, 2. Aufl., München 1912; A. Koſchmieder, Herders theoretiſche Stellung zum Drama, (Breslauer Beiträge, Heft 35), Stuttgart 1913; G. Keckeis, Dramaturgiſche Probleme im Sturm und Drang (Walzels Unterſuchungen, Heft XI), Bern 1907. — [25] Herders Werke, hrsg. von Suphan, Bd. V. S. 241 f. (Aus dem 2. Entwurfe des Shakeſpeare-Aufſatzes, 1772.) — [26] Vgl. auch Grillparzer, S. 88 f. dieſes Bandes. — [27] Goethes Werke (Weimarer Ausgabe) 4. Abt., Bd. II, S. 11. — [28] Aus den „Anmerkungen übers Theater", 1774. Vgl. J. M. R. Lenz, Geſammelte Schriften, hrsg von Franz Blei, Bd. I, S. 230. Über Lenz vgl. M. N. Roſanow, Leipzig 1909. Kritiſche Ausgabe der „Anmerkungen" von Friedrich. (Probefahrten, hrsg. von Köſter, Bd. XIII), Leipzig 1908. — [29] Aus der Abhandlung über „Götz von Berlichingen", 1773. Blei, Bd. IV, S. 224. — [30] Aus den „Anmerkungen übers Theater", Blei, Bd. I, S. 237 und 242. Zur Frage nach den Einheiten vgl. Peterſen, Ausg. d. Hamb. Dram., S. 480 f. — [31] Wieland an der von Leſſing in der „Hamburgiſchen Dramaturgie", Stück 69 abgedruckten und Stück 70 weiter beſprochenen Stelle. — [32] Vgl. Chr. Janentzky, G. A. Bürgers Äſthetik. (Munckers Forſchungen zur neueren Literaturgeſchichte, Bd. XXXVII), Berlin 1909. Noch Gerſtenberg hatte (im 17. der „Briefe über Merkwürdigkeiten", bei v. Weilen, S. 139 f.) die Einteilung der Dramen durch Polonius gutgeheißen. Ihm widerſpricht Herder in ſeinem Shakeſpeare-Aufſatz von 1773, Werke (Suphan), Bd. V, S. 230 f.: „Jedes Stück iſt History im weitſten Verſtande, die ſich nun freilich bald in Tragedy, Comedy u. ſ. w. mehr oder weniger nuanciert — die Farben aber ſchweben da ſo ins Unendliche hin, und am Ende bleibt doch jedes Stück und muß bleiben — was es iſt: Hiſtorie! Helden- und Staatsaktion zur Illuſion mittlerer Zeiten! oder (wenige eigentliche Plays und Divertisements ausgenommen) ein völliges Größe habende Eräugnis einer Weltbegebenheit, eines Menſchlichen Schickſals." — [33] Vgl. „Neuer Verſuch über die Schauſpielkunſt, aus dem Franzöſiſchen" (d. i. L. S. Mercier, Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique, 1773, überſetzt von H. L. Wagner), 1775, S. 42, Anm.: „Die griechiſche Bühne, ſo bewunderungswürdig ſie von ſeiten der Politik war, verſtieß in gewiſſen Punkten gegen die Moral. Dieſer Fatalismus, deſſen eiſernem Joch ſich alle Sterblichen unterwerfen mußten, dieſe Verzweiflung, die Herzhaftigkeit ſein ſollte, Alles zeigt uns einen traurigen Geſichtspunkt, und hätte

uns längst bewegen sollen, den meisten ihrer Gegenstände zu entsagen." Immerhin hatten ähnliches in Deutschland schon Lessing und Herder ausgesprochen: jener im 74. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" (Petersen, S. 310, Zeile 7 ff.), dieser in der Abhandlung: „Haben wir noch jetzt das Publikum und Vaterland der Alten?", 1765, mit Berufung auf L. Jacquets «Parallèle entre les Tragiques Grecs et François», 1760. (Herders Werke, Bd. I, S. 18). — [34] Schiller, Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet, 1784. (Sämtliche Schriften hrsg. von Goedeke, Bd. III, S. 512 f., 524). Zur Erläuterung vgl. hier und zum folgenden meine Ausgabe von Schillers Philosophischen Schriften im 7. Bande der Bellermannschen Schillerausgabe, 2. Aufl. (Leipzig, Bibliographisches Institut, 1919); daselbst auch weitere Literaturangaben. — [35] Vgl. R. Petsch, Betrachtungen über Schillers Künstler. (Ilbergs Neue Jahrbücher, Bd. XXXIX, Leipzig 1917, S. 118 ff.). — [36] Werke (Bellermann-Petsch), Bd. VII, S. 247. — [37] Vgl. zum Folgenden R. Petsch, Goethes Stellung zum Problem des Tragischen. (4. Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, 1917, S. 3 ff.). — [38] Süvern, Über Schillers Wallenstein in Hinsicht auf griechische Tragödie, Berlin 1800, S. 28, 30. — [39] Vgl. zum Folgenden O. Walzel, Deutsche Romantik, 4. Aufl., Bd. II (Aus Natur und Geisteswelt, Bd. CXXXII), Kap. VI, besonders S. 87 ff.; Chr. D. Pflaum, Die Poetik der deutschen Romantiker, Berlin 1909. Zum Luziferproblem vgl. Goethe, Dichtung und Wahrheit, Schluß des VIII. Buches. — [40] Vgl. P. Hankamer, Z. Werner, Ein Beitrag zur Darstellung des Problems der Persönlichkeit in der Romantik, Bonn 1920, S. 110. Hankamer zeigt in seinem VII. Kapitel („Die Erkenntnis des Schicksals als Persönlichkeitstat"), daß gerade in Werners „24. Februar", dessen Thema ja von Goethe gestellt worden war, der Fatalismus schließlich doch nicht das letzte Wort habe, sondern die Wirksamkeit des Fluches von der Haltung des Menschen abhängig gemacht werden sollte. Die Nachahmungen des Dramas zeigen aber, daß die Dichtung, so wie sie dargeboten wurde, auf die Zeitgenossen nur den Eindruck rettungsloser Unterwerfung des Menschen unter ein tückisches Schicksal machte. — Zur ganzen Frage vgl. A. Görland, Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie, Tübingen 1913. — Lessings Ablehnung der Schicksalstragödie: Hamb. Dram., St. 79 (Petersen, S. 329 f.). — Wie sich das deutsche Bildungsphilistertum in der ersten Hälfte des Jahrhunderts mit der Erscheinung der Schicksalstragödie abzufinden und die Anschauungen der Klassiker mit denen der „Modernen", unter Einwirkung der theoretischen Äußerungen eines Müllner usw.

zuſammenzureimem ſuchte, zeigt ein Abſchnitt in Pierers Konverſationslexikon, 2. Aufl., Bd. XXVII, S. 62 ff. Darin heißt es u. a.: „Es iſt durch die Erfahrung hinlänglich bewährt, daß eine unerforſchliche Macht über Geſchlechter der Fürſten und über die Hütten der Bettler oft rächend ſchreitet und gleichſam die Früchte eines auf dem Stamm laſtenden Fluches blutig einerntet, daß es den Schuldloſen mit eherner Gewalt ergreift und zum Verderben bringt, wie den, den eigene Schuld in den Abgrund ſchleudert. Der Reine trägt im Bewußtſein ſeiner Würde und in dem Glauben an die Verknüpfung des Erdenlebens nach einer höheren Weltordnung das Schreckliche und Herzergreifende entweder in ruhiger Ergebung oder in mutigem Kampf dagegen; der Schuldbewußte, der in Ermangelung anderer Zuflucht ſich als Glied in die Unglückskette eingereiht und zum Böſen geboren glaubt, ſchmeichelt ſeinem ſchuldbewußten Sinne durch den Glauben an ein unwillkürliches Hingegebenſein an die Gewalt des Verhängniſſes. Beiden erſcheint im Leben ein Schickſal, beiden ſind Fügungen und Führungen dunkel; aber jenen ſtählen die Schickungen zu würdigem Gegenkampf, um ſein Edleres zu retten und geborgen hinzubringen, wo er des Schickſals Entwicklung hofft; der Gefallene erkennt auch die Schuld in der Nichtanwendung ſeiner Freiheit endlich an und büßt, wie es dem Frevler ziemt. Gegen beide iſt demnach das Schickſal gerecht, indem es gibt, was den Handlungen beider gehört. Übrigens findet ſich in Egmont, Maria Stuart u. a. gleiches Walten einer unvermeidlichen höheren Macht und einer furchtbaren Nemeſis. Noch bemerken wir, daß bei den Griechen das Schickſal beſonders durch Orakel wirkte; bei den Neueren ſind es Zigeunerprophezeiungen, aſtrologiſche Deutungen uſw." — Zum Schickſalsproblem vgl. noch R. Petſch, Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen, München 1905. — [41] L. Tieck, Kritiſche Schriften, Bd. I, 1848, S. 37 f. Vgl. H. Biſchof, Tieck als Dramaturg, Brüſſel 1897. Für den ganzen Kreis kommt auch die Biographie Fr. Schlegels von C. Enders (Leipzig 1913) in Betracht. — [42] Vgl. N. Spenlé, Essai sur l'idéalisme romantique en Allemagne, Paris 1904; E. Havenſtein, Friedrich von Hardenbergs äſthetiſche Anſchauungen, Berliner Diſſertation 1909; Paul Ernſt, Der Weg zur Form, Berlin 1915. Vgl. dazu R. Petſch, Hauptſtrömungen im Drama der Gegenwart (Zeitſchrift für deutſchen Unterricht, Bd. XXVIII, Leipzig 1914, S. 404). — [43] Jean Paul Friedrich Richter, Vorſchule der Äſthetik, Kap. XI, Par. 62. (Sämtliche Werke, 3. Aufl., Bd. XVIII, S. 227). — [44] Über Kleiſts Stilprinzipien vgl. H. Meyer-Benfey, Das

Drama Heinrichs von Kleist, (besonders Bd. I: „Kleists Ringen nach einer neuen Form des Dramas"), Göttingen 1911, und O. Fischer, Kleists Guiskardproblem, Dortmund 1912. Dazu R. Petsch, Aus der Kleistliteratur des Jubiläumsjahres (Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd. IV, Heidelberg 1913), S. 129 ff. Zu Kleist vgl. auch den Schluß der Anm. 26 zum Text. — [45] Über Schelling vgl. (außer Volkelts „Ästhetik des Tragischen", die auch für die folgenden besonders in Betracht kommt) K. Fischer, Geschichte der neueren Philosophie, Bd. VI, und R. Zimmermann, Schellings Philosophie der Kunst, Wien 1876. Ferner die Einleitung von Otto Weiß zu seiner (Auswahl-)Ausgabe von Schellings Werken, Leipzig 1907, Bd. I. Vgl. auch Hankamer, Werner, S. 125. — [46] Vgl. Pichtos, Die Ästhetik A. W. Schlegels in ihrer geschichtlichen Entwicklung, Berlin 1894, und A. Volkmar, Schlegels Auffassung des Dramas (Programm, Zaborze 1906). Zu dem Gedanken des geschichtlichen Dramas vgl. auch M. Hartmann, L. Achim von Arnim als Dramatiker, (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, Bd. XXIV), Breslau 1911, S. 64. — [47] Solger, Nachgelassene Schriften, Bd. II, S. 511. — [48] Schellings Werke, Originalausgabe, 1. Abt., Bd. III, S. 51. Vgl. auch Collin, in diesem Bande, S. 49. — [49] Vgl. J. Volkelt, Schopenhauer (Frommanns Klassiker der Philosophie, Bd. X, Stuttgart 1900), S. 50. Über Schopenhauers Ästhetik vgl. außer Volkelts Buch auch H. Richert, Schopenhauer, (Aus Natur und Geisteswelt, Bd. LXXXI), Leipzig 1916, besonders S. 60 ff.; A. Siebenlist, Schopenhauers Philosophie der Tragödie, Preßburg 1880; E. v. Mayer, Schopenhauers Ästhetik und ihr Verhältnis zu den ästhetischen Lehren Kants und Schellings, I. (in den Abhandlungen zur Philosophie, hrsg. von B. Erdmann, Halle 1897). — [50] In der „Selbstbiographie" (Werke, Sauer, Bd. XIX, S. 79). Vgl. Fritz Strich, Grillparzers Ästhetik (Munckers Forschungen, Bd. XXIX), Berlin 1905. Strich weist S. 186 nach, wie stark Grillparzer auch in seiner Ablehnung der Tragödie der Freiheit von seinem Berater Schreyvogel beeinflußt war. — [51] Vgl. A. Buesche, Platens Dramaturgie, des Dichters Verhältnis zu Drama und Bühne (Hamburger Dissertation, im Auszug gedruckt 1920). — [52] Vgl. H. Mayne, Immermann, München 1921, mit reichen Literaturangaben. Die ausgehobenen Stellen aus Immermanns Briefen nach W. v. Scholz, Deutsche Dramaturgie, Bd. III, München und Leipzig 1912, S. 362, 367 und 376. Vgl. auch R. Wittsack, K. L. Immermann der Dramaturg, (Greifswalder Dissertation) 1914; R. Fellner, Immermann als Dramaturg (in „Karl Immermann, Gedächtnisschrift zum hundertsten

Geburtstag des Dichters", Hamburg und Leipzig 1896). — [53] Die Umarbeitung erschien als 2. Band der „Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands", 1857. In der 2. Aufl. (1861) die angeführten Stellen auf S. 245 und 255 ff. Vgl. R. Dietze, Eichendorffs Ansicht über die romantische Poesie, Leipziger Dissertation, 1883. — [54] Über Hegel vgl. K. Fischer, Geschichte der neueren Philosophie, Bd. VIII, und Windelband, Geschichte der neueren Philosophie, 4. Aufl., Bd. II, S. 309 ff. — [55] Freilich wollte Schelling später selbst nicht mehr die Kunst, sondern nur das Universum als vollendete Erscheinung des Absoluten gelten lassen. — [56] Vgl. Hegel, Philosophie der Geschichte, hrsg. von Brunstädt (Reclam), S. 64 ff.: „Diese Vereinigung der beiden Extreme, die Realisierung der allgemeinen Idee zur unmittelbaren Wirklichkeit und das Erheben der Einzelheit in die allgemeine Wahrheit geschieht zunächst unter der Voraussetzung der Verschiedenheit und Gleichgültigkeit der beiden Seiten gegeneinander. Die Handelnden haben in ihrer Tätigkeit endliche Zwecke, besondere Interessen, aber sie sind Wissende, Denkende. Der Inhalt ihrer Zwecke ist durchzogen mit allgemeinen, wesenhaften Bestimmungen des Rechts, des Guten, der Pflicht usf. Denn die bloße Begierde, die Wildheit und Roheit des Wollens fällt außerhalb des Theaters und der Sphäre der Weltgeschichte. Diese allgemeinen Bestimmungen, welche zugleich Richtlinien für die Zwecke und Handlungen sind, sind von bestimmtem Inhalte. Denn so etwas Leeres, wie das Gute um des Guten willen, hat überhaupt in der lebendigen Wirklichkeit nicht Platz. Wenn man handeln will, muß man nicht nur das Gute wollen, sondern man muß wissen, ob dieses oder jenes das Gute ist. Welcher Inhalt aber gut oder nicht gut, recht oder unrecht sei, dies ist für die gewöhnlichen Fälle des Privatlebens in den Gesetzen und Sitten eines Staates gegeben. Das hat keine große Schwierigkeit, es zu wissen. — — Ein andres ist es in den großen geschichtlichen Verhältnissen. Hier ist es gerade, wo die großen Kollisionen zwischen den bestehenden, anerkannten Pflichten, Gesetzen und Rechten und zwischen Möglichkeiten entstehen, welche diesem System entgegengesetzt sind, es verletzen, ja seine Grundlage und Wirklichkeit zerstören und zugleich einen Inhalt haben, der auch gut, im großen vorteilhaft, wesentlich und notwendig scheinen kann. Diese Möglichkeiten nun werden geschichtlich; sie schließen ein Allgemeines andrer Art in sich als das Allgemeine, das in dem Bestehen eines Volkes oder Staates die Basis ausmacht. Dies Allgemeine ist ein Moment der produzierenden Idee, ein Moment der nach sich selbst strebenden und treibenden Wahrheit. Die geschichtlichen

Menſchen, die welthiſtoriſchen Individuen ſind diejenigen, in deren Zwecken ein ſolches Allgemeine liegt. Cäſar in Gefahr, die Stellung, wenn auch etwa noch nicht des Übergewichts, doch wenigſtens der Gleichheit, zu der er ſich neben den andern, die an der Spitze des Staates ſtanden, erhoben hatte, zu verlieren und denen, die im Übergange ſich befanden, ſeine Feinde zu werden, zu unterliegen, gehört weſentlich hieher. Dieſe Feinde, welche zugleich die Seite ihrer perſönlichen Zwecke beabſichtigten, hatten die formelle Staatsverfaſſung und die Macht des rechtlichen Scheines für ſich. Cäſar kämpfte im Intereſſe, ſich ſeine Stellung, Ehre und Sicherheit zu erhalten, und der Sieg über ſeine Gegner, indem ihre Macht die Herrſchaft über die Provinzen des römiſchen Reiches war, wurde zugleich die Eroberung des ganzen Reiches: ſo wurde er mit Belaſſung der Form der Staatsverfaſſung der individuelle Gewalthaber im Staate. Was ihm ſo die Ausführung ſeines zunächſt negativen Zwecks erwarb, die Alleinherrſchaft Roms, war aber zugleich an ſich notwendige Beſtimmung in Roms und in der Welt Geſchichte, ſo daß ſie nicht nur ſein partikularer Gewinn, ſondern ein Inſtinkt war, der das vollbrachte, was an und für ſich an der Zeit war. Dies ſind die großen Menſchen in der Geſchichte, deren eigne partikulare Zwecke das Subſtantielle enthalten, welches Wille des Weltgeiſtes iſt. Sie ſind inſofern Heroen zu nennen, als ſie ihre Zwecke und ihren Beruf nicht bloß aus dem ruhigen, angeordneten, durch das beſtehende Syſtem geheiligten Lauf der Dinge geſchöpft haben, ſondern aus einer Quelle, deren Inhalt verborgen und nicht zu einem gegenwärtigen Daſein gediehen iſt, aus dem innern Geiſte, der noch unterirdiſch iſt, der an die Außenwelt wie an die Schale pocht und ſie ſprengt, weil er ein andrer Kern, als der Kern dieſer Schale iſt, — die alſo aus ſich zu ſchöpfen ſcheinen, und deren Taten einen Zuſtand und Weltverhältniſſe hervorgebracht haben, welche nur ihre Sache und ihr Werk zu ſein ſcheinen. Solche Individuen hatten in dieſen ihren Zwecken nicht das Bewußtſein der Idee überhaupt, ſondern ſie waren praktiſche und politiſche Menſchen. Aber zugleich waren ſie denkende, die die Einſicht hatten von dem, was not und was an der Zeit iſt. Das iſt eben die Wahrheit ihrer Zeit und ihrer Welt, ſozuſagen die nächſte Gattung, die im Innern bereits vorhanden war. Ihre Sache war es, dies Allgemeine, die notwendige, nächſte Stufe ihrer Welt zu wiſſen, dieſe ſich zum Zwecke zu machen und ihre Energie in dieſelbe zu legen. Die welthiſtoriſchen Menſchen, die Heroen einer Zeit, ſind darum als die Einſichtigen

anzuerkennen; ihre Handlungen, ihre Reden sind das Beste der Zeit. Große Menschen haben gewollt, um sich zu befriedigen, nicht um andre. Was sie von andern erfahren hätten an wohlgemeinten Absichten und Ratschlägen, das wäre vielmehr das Borniertere und Schiefere gewesen, denn sie sind die, die es am besten verstanden haben, und von denen es dann vielmehr alle gelernt und gut gefunden oder sich wenigstens darin gefügt haben. Denn der weitergeschrittene Geist ist die innerliche Seele aller Individuen, aber die bewußtlose Innerlichkeit, welche ihnen die großen Männer zum Bewußtsein bringen. Deshalb folgen die andern diesen Seelenführern, denn sie fühlen die unwiderstehliche Gewalt ihres eignen inneren Geistes, der ihnen entgegentritt. Werfen wir weiter einen Blick auf das Schicksal dieser welthistorischen Individuen, welche den Beruf hatten, die Geschäftsführer des Weltgeistes zu sein, so ist es kein glückliches gewesen. Zum ruhigen Genusse kamen sie nicht, ihr ganzes Leben war Arbeit und Mühe, ihre ganze Natur war nur ihre Leidenschaft. Ist der Zweck erreicht, so fallen sie, die leeren Hülsen des Kernes, ab. Sie sterben früh wie Alexander, sie werden wie Cäsar ermordet, wie Napoleon nach St. Helena transportiert. Diesen schauderhaften Trost, daß die geschichtlichen Menschen nicht das gewesen sind, was man glücklich nennt, und dessen das Privatleben, das unter sehr verschiedenen, äußerlichen Umständen stattfinden kann, nur fähig ist, — diesen Trost können die sich aus der Geschichte nehmen, die dessen bedürftig sind. — — Ein welthistorisches Individuum hat nicht die Nüchternheit, dies und jenes zu wollen, viel Rücksichten zu nehmen, sondern es gehört ganz rücksichtslos dem einen Zwecke an. So ist es auch der Fall, daß sie andre große, ja heilige Interessen leichtsinnig behandeln, welches Benehmen sich freilich dem moralischen Tadel unterwirft. Aber solche große Gestalt muß manche unschuldige Blume zertreten, manches zertrümmern auf ihrem Wege. Das besondere Interesse der Leidenschaft ist also unzertrennlich von der Betätigung des Allgemeinen; denn es ist aus dem Besonderen und Bestimmten und aus dessen Negation, daß das Allgemeine resultiert. Es ist das Besondere, das sich aneinander abkämpft, und wovon ein Teil zugrunde gerichtet wird. Nicht die allgemeine Idee ist es, welche sich in Gegensatz und Kampf, welche sich in Gefahr begibt; sie hält sich unangegriffen und unbeschädigt im Hintergrund. Das ist die List der Vernunft zu nennen, daß sie die Leidenschaften für sich wirken läßt, wobei das, durch was sie sich in Existenz setzt, einbüßt und Schaden leidet. Denn es ist die Erscheinung, von

der ein Teil nichtig, ein Teil affirmativ ist. Das Partikulare ist meistens zu gering gegen das Allgemeine, die Individuen werden aufgeopfert und preisgegeben. Die Idee bezahlt den Tribut des Daseins und der Vergänglichkeit nicht aus sich, sondern aus den Leidenschaften der Individuen." — [57] Werke, Bd. X, 3. Abt., S. 552 f. — [58] W. Windelband, Die Philosophie im deutschen Geistesleben des XIX. Jahrhunderts, Tübingen, 1909, S. 38. Vgl. die einschlägigen Abschnitte bei F. Meinecke, Weltbürgertum und Nationalstaat, Stuttgart 1908. — [59] Über den Gegensatz zwischen Goethes Naturauffassung und der der Romantiker vgl. jetzt Ernst Michel, Weltanschauung und Naturbedeutung. Vorlesungen über Goethes Naturanschauung, Jena 1920. — [60] H. Hettner, Das moderne Drama, Braunschweig 1852, S. 49. — [61] Vgl. R. Roseeu, L. Börne als Kunstschriftsteller (Greifswalder Dissertation), 1910. — [62] Vgl. J. Proelß, Das junge Deutschland, Stuttgart 1892. — L. Wienbarg, Ästhetische Feldzüge. Dem jungen Deutschland gewidmet, Hamburg 1834, S. 204. Vgl. V. Schweizer, L. Wienbarg, Beitrag zu einer jungdeutschen Ästhetik, Leipzig 1897. — [63] Eine genügende Darstellung von Heines ästhetischen Ansichten fehlt. Vgl. einstweilen H. Lichtenberger, Heine als Denker (Aus dem Französischen), Dresden 1905. — [64] Vgl. M. Zobel von Zabeltitz, G. Büchner (Bonner Forschungen, Bd. VIII), Berlin 1915. — [65] Über Gutzkow vgl. außer Houbens Einleitung zu seiner Ausgabe (Hesse & Becker), besonders J. Dresch, Gutzkow et la jeune Allemagne, Paris 1904, und A. Caselmann, Karl Gutzkows Stellung zu den ethisch-religiösen Problemen seiner Zeit, Augsburg 1900. Eine zusammenfassende Behandlung von H. Laubes dramaturgischen Grundsätzen wäre dringendes Bedürfnis. Inzwischen vgl. G. Altmann, H. Laubes Prinzip der Theaterleitung (Schriften der Literarhistorischen Gesellschaft zu Bonn, Bd. V, VI), Dortmund 1908. — [66] Die unübersehbare Literatur über Hebbel versuchte H. Wütschke zusammenzufassen: Hebbel-Bibliographie, Berlin 1910. Für unsere Zwecke sei nur folgendes erwähnt: W. von Scholz, Hebbels Dramaturgie (= Deutsche Dramaturgie, Bd. I), München 1907; O. Walzel, Hebbelprobleme (Untersuchungen, neue Folge, Bd. I), Leipzig 1909; P. Sickel, Hebbels Welt- und Lebensanschauung, (Beiträge zur Ästhetik, Bd. XIV), Leipzig 1912; P. Zinkernagel, Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie, Berlin 1904; F. Bruns, F. Hebbel und Otto Ludwig. Ein Vergleich ihrer Ansichten über das Drama, (Hebbel-Forschungen, Bd. V), Berlin 1913; A. M. Wagner, Das Drama Friedrich Hebbels. Eine Stilbetrachtung zur Erkenntnis des Dichters und seiner Kunst, (Beiträge zur Ästhetik, Bd. XIII),

Leipzig 1911; Sal. Schmitt, Hebbels Dramentechnik, Dortmund 1907; R. Graf Schwerin, Hebbels tragische Theorie, (Rostocker Dissertation), 1903; A. Kutscher, Hebbel als Kritiker des Dramas. Seine Kritik und ihre Beleuchtung, (Hebbel-Forschungen, Bd. I), Berlin 1907; E. Loose, F. Hebbels Anschauungen über die deutsche Literatur bis zum Ausgang der Klassiker, Berlin 1918; E. Dosenheimer, F. Hebbels Auffassung vom Staat, (Walzels Untersuchungen, neue Folge, Bd. XIII), Leipzig 1912. Zur Übersicht: R. Petsch, Zur Einführung in das Studium Fr. Hebbels, (Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd. I). — [67] An Strodtmann, Frühjahr 1862, (Hebbels Briefe, hrsg. von Werner, Berlin, B. Behr, Bd. VII, S. 168). — [68] Ebenda, S. 303 f. — [69] Ebenda, S. 340 f. (An S. Engländer, 1. Mai 1863). — [70] Tagebucheintrag vom 31. Januar 1844, (Hebbels Tagebücher, hrsg. von Werner, Bd. II, S. 378, unter Nr. 3091) — [71] „Jeder Charakter ein Irrtum", notierte sich Hebbel unter dem 6. September 1850. — [72] Vgl. Hebbels Gedicht „Das abgeschiedene Kind an seine Mutter" (Werke, Bd. VI, S. 297, V. 88 ff.):

„O daß sich, die noch leben, hieran mahnten,
Und so, durch eig'ne Kraft heraus sich schälend,
Den Weg zur Welt- und Selbsterlösung bahnten!
Denn, auf den Letzten, wie den Ersten, zählend,
Kann Gott das Liebeswerk erst dann vollbringen,
Wenn dieser auch, sich mühsam aufwärts quälend,
Gekräftigt ist, mit uns empor zu dringen.
So lange aber müssen wir's entbehren,
Und ob Äonen noch darob vergingen." —

[73] Das Wichtigste aus der ungeheuren Wagnerliteratur verzeichnet der bibliographische Anhang zu Max Kochs Biographie, (Geisteshelden, Bd. LVI, LX—LXI, LXIII—LXV), Berlin 1907—1918; K. Fr. Glasenapp und H. von Stein, Wagner-Lexikon, Stuttgart 1883; H. Dinger, Die Weltanschauung Richard Wagners in den Grundzügen ihrer Entwicklung, Leipzig 1892; R. Louis, Die Weltanschauung Wagners, Leipzig 1898; R. Petsch, Der „Ring des Nibelungen" in seinen Beziehungen zur griechischen Tragödie und zur zeitgenössischen Philosophie, (Richard-Wagner-Jahrbuch, hrsg. von Frankenstein, Bd. II, Berlin 1907, S. 284 ff). Derselbe, Richard Wagner und das Problem des Tragischen, (ebenda, Bd. V, S. 4 ff.). Zur Vorgeschichte der Idee des Gesamtkunstwerks (s. oben S. XII der Einleitung) vgl. Fr. Kögel, Ästhetische Hinweise auf das Musikdrama (Kürschners Richard-Wagner-

Jahrbuch, Bd. I, Stuttgart 1886, S. 95 ff.). Vgl. auch die „Bayreuther Blätter", B.V, S. 58, Bd.VIII, S. 187, und Bd. XXII S. 230 ff. Weiteres bei M. Koch, Bd. II, S. 212 ff. und 502. — [74] Gesammelte Schriften, Bd. VIII, S. 29, („Über Staat und Religion", 1864). — [75] Die wichtigsten Quellen von Ludwigs künstlerischen Anschauungen sind seine „Studien", aus denen die Ausgabe von Erich Schmidt und Stern (Leipzig 1891–1899) im Bd. V und Bd. VI einen Auszug bietet. Mehr will die „historisch-kritische Ausgabe" von Merker u. a. geben, die zurzeit im Propyläenverlage zu Berlin erscheint. Ergänzung: Gedanken Ludwigs aus seinem Nachlaß, ausgewählt von Cornelia Ludwig, Leipzig 1903; W. Scherer, Ludwigs Shakespearestudien, in seinen „Vorträgen und Aufsätzen", Berlin 1874, S. 389 ff.; R. M. Meyer. O. Ludwigs Shakespearestudien (Shakespeare-Jahrbuch XXXVII, Berlin 1901, S. 59 ff.); Fr. Kreis, Die Begrenzung von Epos und Drama in der Theorie Otto Ludwigs (Zeitschrift für Ästhetik, Bd. XIV, S. 288 ff.). Eine Untersuchung über Dialog und Monolog bei Otto Ludwig von A. Kracke (Hamburg 1921) lag mir handschriftlich vor.

II. Zum Text.

[1] Vgl. Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel, hrsg. und erläutert von R. Petsch (Philosophische Bibliothek, Bd. CXXI), Leipzig 1910. — [2] Aus Lessings Brief vom 18. Dezember 1756 (a. a. O., S. 80 und 84 ff.). Vgl. die „Vorrede zu Thomsons Trauerspielen", 1756 (Lessings sämtliche Schriften, hrsg. von K. Lachmann, 3. Aufl., von Muncker, Bd. VII, S. 68): „Nur diese Tränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben." — [3] Auch Leibniz leitet die ästhetische Lust aus der „Erhöhung des Wesens" ab in seiner Abhandlung „Von der Weisheit" (G. W. Leibniz, Hauptschriften, übersetzt von Buchenau, neu hrsg. von Cassirer, Philosophische Bibliothek, Bd. CVIII, S. 491 ff.), Leipzig 1906. Vgl. oben S. VII f. — [4] Aus Lessings Brief vom 2. Februar 1757 (a. a. O., S. 98 f. und 100 f.). — [5] Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste, hrsg. von Nicolai und Mendelssohn, Bd. III, 1. Stück, S. 85. — [6] Aus dem 17. der „Briefe, die neueste Literatur betreffend", datiert: 16. Februar 1759. (Lessings Schriften, Bd. VIII, S. 41 ff.). — [7] Hamburg 1767–69, in 2 Bänden. Letzte Ausgabe mit wichtigen Erläuterungen von J. Petersen, Berlin usw. Bong & Co. (in der „Goldenen Klassiker-

Bibliothek"). Danach die folgenden Stellen. — [8] Aus der „Hamburgiſchen Dramaturgie", Stück 80 (Peterſen, S. 332). — [9] Stück 1 (S. 27 f.). — [10] Stück 30 (S. 138 f.). Nach Stück 49 (S. 213) hätte Ariſtoteles dem Euripides den Ehrennamen des „tragiſchſten von allen tragiſchen Dichtern" nicht zum wenigſten deswegen erteilt, weil er den Zuſchauern all das Unglück, welches ſeine Perſonen überraſchen ſollte, lange vorher zeigte, um die Zuſchauer auch dann ſchon mit Mitleiden für die Perſonen einzunehmen, wenn dieſe Perſonen ſelbſt ſich noch weit entfernt glaubten, Mitleid zu verdienen". Vgl. Schiller, in dieſem Bande, S. 27. — [11] Stück 19 (S. 96). Über das Verhältnis von Drama und Geſchichte vgl. auch Stück 79, beſonders S. 329 f.; ferner die Abhandlung „Von den lateiniſchen Trauerſpielen, welche unter dem Namen des Seneca bekannt ſind", 1754 (Schriften, Bd. VI, S. 197 und 229), den Schluß der Abhandlung „Von dem Weſen der Fabel", 1759 (Schriften, Bd. VII, S. 446) und den 63. Literaturbrief, 1759 (Schriften, Bd. VIII, S. 166 ff.). — [12] Stück 23 (Peterſen, S. 113). — Vgl. auch Stück 34 (Peterſen, S. 153). Danach ſollen die Charaktere ſo gehalten ſein, „daß, ob ſie ſchon nicht aus dieſer wirklichen Welt ſind, ſie dennoch zu einer andern Welt gehören könnten . . . zu einer Welt, in welcher Urſachen und Wirkungen zwar in einer andern Reihe folgen, aber doch zu eben der allgemeinen Wirkung des Guten abzwecken, kurz, zu der Welt eines Genies, das (es ſei mir erlaubt, den Schöpfer ohne Namen durch ſein edelſtes Geſchöpf zu bezeichnen!) das, ſage ich, um das höchſte Genie im Kleinen nachzuahmen, die Teile der gegenwärtigen Welt verſetzt, vertauſcht, verringert, vermehrt, um ſich ein eigenes Ganze daraus zu machen, mit dem es ſeine eigene Abſichten verbindet." — [13] Stück 75 (S. 313 ff.). Vgl. auch Stück 32. — [14] Stück 78 (S. 327). — [15] Stück 101—104 (S. 410 f.). — [16] Stück 96 (S. 389 ff.). Die von Leſſing angeführten Sätze ſtammen aus einer Kritik des erſten Bandes der „Dramaturgie", die 1769 in Klotzens „Deutſcher Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften", Bd. III (Stück 9—12) erſchienen war. — [17] Aus dem achtzehnten von Gerſtenbergs „Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur" (Hrsg. von A. v. Weilen, Deutſche Literaturdenkmale, Bd. XXIX, S. 160 ff. Heilbronn 1888.) — [18] = weltklug. — [19] Die beiden Figuren Taſſos waren bereits durch Cronegk dramatiſch behandelt worden. (Vgl. Leſſing, Hamburg. Dramaturgie, Stück 1 ff.). — [20] Herders Erwiderung auf Leſſings 17. Literaturbrief (oben S. 3 f.); aus den zurückgelegten Stücken der Fragmente „Über die neuere deutſche Literatur", 1766. (Herders ſämtliche Werke, hrsg. von Suphan, Bd. II, S. 320 f.). — [21] Bei Vergil ſteht (Bucol. I. 66):

„toto divisos orbe Britannos". — [23] Aus Herders Shakespeare-Aufsatz in dem Büchlein „Von deutscher Art und Kunst, 1773", Werke, Bd. V, S. 217 ff. 220. — [23] Aus dem 1. Entwurfe des Shakespeare-, Aufsatzes von 1771 (in Gestalt eines Briefes an Gerstenberg) Werke, Bd. V, S. 236 ff. Vgl. Herders Shakespeare-Aufsatz, in dreifacher Gestalt mit Anmerkungen herausgegeben von Franz Zinkernagel (Kleine Texte, Heft 107), Bonn 1912. — [24] Lessing hatte Shakespeares Werk mit einer Camera obscura verglichen (Hamburg. Dramaturgie, St. 73), Goethe verwendet das Bild des Guckkastens. — [25] Goethes Werke (Weimarer Ausgabe) 1. Abt., Bd. XXXVII, S. 130 ff. — [26] Aus dem Anhang zu Merciers „Neuem Versuch über die Schauspielkunst", übersetzt von H. L. Wagner, 1775 (Goethes Werke, Bd. XXXVII, S. 313 f.). Zum Begriff der „inneren Form" vgl. O. Walzels Einleitung zum XXXVI. Bande der Jubiläumsausgabe von Goethes Werken (Cotta). Vgl. auch H. v. Kleists „Brief eines Dichters an einen anderen" (Werke, hrsg. von E. Schmidt, Bd. IV, S. 148 f.). „Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den Deinigen legen könnte: so wäre, die Wahrheit zu gestehn, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt ... Dem Durstigen kommt es, als solchem, auf die Schale nicht an, sondern auf die Früchte, die man ihm darin bringt ... Ich bemühe mich aus meinen besten Kräften, dem Ausdruck Klarheit, dem Versbau Bedeutung, dem Klang der Worte Anmut und Leben zu geben: aber bloß, damit diese Dinge gar nicht, vielmehr einzig und allein der Gedanke, den sie einschließen, erscheine. Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält, und uns an nichts erinnert, als sich selbst." — [27] Die „Anmerkungen übers Theater", erschienen 1774. Hier nach Lenz, Gesammelte Schriften, hrsg. von Franz Blei, Bd. I, S. 238 f., München und Leipzig 1909. Vgl. Th. Friedrich, Die „Anmerkungen übers Theater" des Dichters J. M. R. Lenz, nebst einem Anhang: Neudruck der „Anmerkungen übers Theater" in verschiedenen Typen zur Veranschaulichung ihrer Entstehung (Probefahrten, Bd. XIII), Leipzig 1909. — [28] Schriften, Bd. I, S. 251 ff. — [29] Unter der Maske des schlichten Volkssängers Daniel Wunderlich trug Bürger (im Deutschen Museum, 1776, Bd. I, S. 440 ff.) seine Ansichten über Volksdichtung u. a. Fragen der Poetik vor. Vgl. Bürgers Sämtliche Werke, hrsg. von Wurzbach (Leipzig, Hesse & Becker), Bd. II, S. 6 f. — Charles Batteux hatte in seinem Cours des

belles lettres (seit 1747), der mit dem berühmten Traité des beaux arts begann, auch eine vollständige Theorie der poetischen Gattungen gegeben. Ramler hatte das ganze Werk 1756–58 als „Einleitung in die schönen Wissenschaften" übersetzt und damit die gründliche Erörterung der Gattungsfragen vorbereitet. Vgl. M. Schenker, Ch. B. und seine Nachahmungstheorie in Deutschland (Walzels Untersuchungen, N. F., Bd. II), Leipzig 1909. — [30] Aus der Abhandlung „Über das gegenwärtige teutsche Theater", 1782. (Schillers sämtliche Schriften, hrsg. von Goedeke, Bd. II, S. 340 ff.). Der Gedanke am Schluß erinnert an Leibniz und an Lessings Hamburgische Dramaturgie, oben S. 5 f. und Stück 79 (Petersen, S. 329 f.): „Aus wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erkläret, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge, suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Gedanken des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen." Vgl. auch Goethe, Nach Falconet und über Falconet, Werke, Bd. XXXVII, S. 316 f.: „Der Künstler mag die Werkstätte eines Schusters betreten oder einen Stall, er mag das Gesicht seiner Geliebten, seine Stiefel, oder die Antike ansehn, überall sieht er die heiligen Schwingungen und leise Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet ... Davon fühlt nun der Künstler nicht allein die Wirkungen, er dringt bis in die Ursachen hinein, die sie hervorbringen. Die Welt liegt vor ihm, möcht' ich sagen, wie vor ihrem Schöpfer, der in dem Augenblick, da er sich des Geschaffnen freut, auch alle die Harmonien genießt, durch die er sie hervorbrachte und in denen sie besteht. Drum glaubt nicht so schnell zu verstehen, was das heiße: Das Gefühl ist die Harmonie und vice versa." Vgl. auch oben S. 19 (Herder) und noch aus später Zeit (1819–20) Fr. Grillparzer, Werke, 5. Aufl. (Sauer), Bd. XV, S. 92: „Die Aufgabe der dramatischen und epischen Poesie gegenüber der Geschichte besteht hauptsächlich darin, daß sie die Planmäßigkeit und Ganzheit, welche die Geschichte nur in großen Partien und Zeiträumen erblicken läßt, auch in dem Raum der kleinen gewählten Begebenheit anschaulich macht." — [31] Wieland, Briefe an einen jungen Dichter, 3. Brief (im „Teutschen Merkur", 1784, 1. Vierteljahr, S. 251 f.). Zum Schluß der Stelle vergleiche Voltaires berühmte Wendung in der Vorrede zum „Enfant prodigue": „Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux". — [32] Wielands

„Versuch über das Teutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände" erschien zuerst im „Teutschen Merkur" 1775. Wir folgen der endgültigen Fassung der Sämtlichen Werke, hier nach der Hempelschen Ausgabe, Bd. XXXVIII, S. 144 f.). — [33] Aus der Rezension über Goethes „Egmont", 1788 (Schillers Schriften, Bd. VI, S. 80 f.). — [34] Aus der Abhandlung „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen", 1791. Vgl. Schillers Werke, hrsg. von L. Bellermann, 2. Ausgabe, VII. Bd., bearbeitet von R. Petsch, S. 45–49, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1919. Wie Mendelssohn, sieht Schiller in der Rührung eine „gemischte Empfindung", nämlich des Leidens und der Lust an dem Leiden. Vgl. R. Petsch, Die Lehre von den gemischten Gefühlen im Altertum, Ilbergs Neue Jahrbücher, Bd. XXXIII, S. 377 ff., Leipzig 1914. — [35] Aus dem Aufsatze: „Über die tragische Kunst", 1792. Werke, Bd. VII (Bellermann-Petsch), S. 63 f., 78, 83–84. Über frühere Versuche, Oper und Drama sich gegenseitig befruchten zu lassen (Muratori usw.) vgl. H. v. Stein, Entstehung der neueren Ästhetik, S. 322 ff., Stuttgart 1886. — [36] Aus der Abhandlung: „Über naive und sentimentalische Dichtung", 1795. Werke, Bd. VII (Bellermann-Petsch), S. 479–481. In Schillers Nachlaß fand sich eine weitere, kurze Erörterung über Tragödie und Komödie, woraus hier folgende Sätze angeführt seien: „Die Komödie setzt uns in einen höhern Zustand, die Tragödie in eine höhere Tätigkeit. Unser Zustand in der Komödie ist ruhig, klar, frei, heiter, wir fühlen uns weder tätig noch leidend, wir schauen an, und alles bleibt außer uns; dies ist der Zustand der Götter, die sich um nichts Menschliches bekümmern, die über allem frei schweben, die kein Schicksal berührt, die kein Gesetz zwingt. Aber wir sind Menschen, wir stehen unter dem Schicksal, wir sind unter dem Zwang von Gesetzen. Es muß also eine höhere, rüstigere Kraft in uns aufgeweckt und geübt werden, damit wir uns wiederherstellen können, wenn jenes glückliche Gleichgewicht, worin die Komödie uns fand, aufgehoben ist ... Die Tragödie macht uns nicht zu Göttern, weil Götter nicht leiden können; sie macht uns zu Heroen, d. i. zu göttlichen Menschen, oder, wenn man will, zu leidenden Göttern, zu Titanen". (Schriften, hrsg. von Goedeke, Bd. X, S. 544 f.). — [37] Werke, Bd. VII, Bellermann-Petsch), S. 550–553. Die Skizze wurde von Goethe niedergeschrieben und seinem Brief vom 23. Dezember 1797 beigelegt, stellt aber das Ergebnis längerer, gemeinsamer Erörterungen der beiden Freunde dar. Zur Erläuterung vgl. Schillers Brief vom 26. Dezember 1797: „Ich wüßte nicht, was einen bei einer dramatischen Ausarbeitung so streng in den Grenzen der Dichtart hielt', und

wenn man daraus getreten, so sicher darein zurückführte, als eine möglichst lebhafte Vorstellung der wirklichen Repräsentation der Bretter, eines angefüllten und bunt gemischten Hauses, wodurch die affektvolle unruhige Erwartung, mithin das Gesetz des intensiven und rastlosen Fortschreitens und Bewegens einem so nahe gebracht wird." Weiterhin sucht Schiller den Unterschied beider Gattungen durch eine andere Beobachtung zu verdeutlichen: „Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die epische bewege ich mich selbst, und sie scheint gleichsam stille zu stehn"; durch die Bewegung der („vollkommen gegenwärtigen") Handlung verliere die Phantasie des Dramatikers alle Freiheit, während die als vergangen gedachte Handlung des Epikers beliebiges Verweilen, Zurück- und Vorwärtsblicken erlaube usw. — [38] Bezieht sich auf das 11. Buch der „Odyssee", wo der Held den Schatten des Herakles erblickt. — [39] Vgl. Ev. Luc., Kap. XVI, Vers 31. — [40] Um der schaffenden Natur ihre tiefsten Geheimnisse abzulauschen, mußte der Dichter den Weg „ins Unbetretene" wagen. Vgl. Fausts Gang zu den Müttern. Um sein Schauen und sein Schaffen zu deuten, bedarf es eines Sehers vom Range des Tiresias, wie ihn Shakespeare an Lessing gefunden hatte. — [41] Erschien zuerst in 23 Epigrammen, ohne gemeinsame Überschrift, im Musenalmanach für 1797 (dem „Xenienalmanach"). Hier lautete der Anfang: „Endlich erblickt' ich auch den gewaltigen Herkules! Seine Übersetzung!* Er selbst leider war nicht mehr zu sehn" und Vers 10: „Wo ich den guten Geschmack fände" (besser als die spätere Lesart wegen Vers 15). Unser Text folgt dem Abdruck in Schillers Gedichten, Bd. I, S. 275 ff., Leipzig 1804. — [42] Goethe hatte am 23. Dezember 1797 scharf über den Geschmack des Publikums geurteilt: „Damit nur ja ihrer Imagination keine Tätigkeit übrigbleibe, so soll alles sinnlich wahr, vollkommen gegenwärtig, dramatisch sein, und das Dramatische selbst soll sich dem wirklich Wahren völlig an die Seite stellen. Diesen eigentlich kindischen, barbarischen, abgeschmackten Tendenzen sollte nun der Künstler aus allen Kräften widerstehn." (Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hrsg. von H. G. Gräf und A. Leitzmann, Bd. I, S. 452). Auch Tieck wendet sich in seinen „Briefen über Shakespeare" 1800 (Kritische Schriften, Bd. I, S. 167 f.). gegen die übertriebene Wirklichkeitstreue im Drama: „Mir ist von neuem deutlich geworden, wie sehr unsere Theater verloren haben, seit sie sich auf eine so große Wahrscheinlichkeit und Genauigkeit der Dekorationen, wie auf das Motivieren und die psychologische

* Gemeint ist natürlich Eschenburgs Übersetzung.

Auseinanderwicklung ihrer Charaktere eingelassen haben: bei den vielen Verwandlungen fällt fast beständig etwas Ungeschicktes vor, und bei der Genauigkeit ist über die Richtigkeit das Ergötzen fortgegangen. Wie viel muß man heutzutage erfahren, ehe man es glauben darf, der und der junge Mensch sei wirklich verliebt und mache sich unter den und den Umständen aus dem Gelde nicht viel, um nachher begreiflich zu finden, daß er in der Tat und ohne alle Übertreibung Schulden habe; wie wird man eingezwängt, um die Bösartigkeit irgend eines alten Präsidenten zu begreifen! ich habe mir den Spaß nun schon recht oft gefallen lassen, aber leider! kam es doch, der Kerl mochte so verrucht sein, wie er nur wollte, niemals bis zum Teufelholen, worauf ich mich manchmal irrigerweise im voraus freute, weil dergleichen Begebenheiten in unserm Zeitalter für unwahrscheinlich gehalten werden." Vom klassizistischen Standpunkt aus vertrat H. J. v. Collin denselben Standpunkt, vgl. Sämtliche Werke, Bd. VI, S. 283 ff., Wien 1814. — [43] Aus Schillers Brief vom 29. Dezember 1797. (Briefwechsel, Bd. I, S. 459 f.). — [44] Aus der Vorrede zur „Braut von Messina": „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie" (Schriften, hrsg. von Goedeke, Bd. XIV, S. 10 ff.). Vgl. K. Burdach. Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik, Deutsche Rundschau 1910. — Gegen die Wiedereinführung des Chors sprach sich späterhin (1806) u. a. Wieland aus: Sämtliche Werke Bd. XXXV, S. 87 ff., Leipzig, Göschen 1858. Vgl. R. Petsch, Chor und Volk im antiken und modernen Drama. Ilbergs Neue Jahrbücher, Bd. XIII, S. 23 ff., Leipzig 1904. Vgl. Collin, oben S. 48 f. Otto Ludwig, an sich ein Gegner des Lyrischen im Drama, sah doch im Chor der Alten ein „mechanisches Retardierungsmittel", das „die Spannung nicht zu leidenschaftlich werden lasse", ähnlich den Zwischengesprächen bei Shakespeare. Vgl. Schriften (Stern), Bd. VI, S. 112 und V, S. 161. — [45] Genauer: Pingue duos angues: pueri, sacer est locus, extra meite. (Persius, Satiren, Buch I, Vers 113 f.). — [46] Vgl. Goethe, Iphigenie auf Tauris, Aufzug I, Vers 331. — [47] Aus Herders „Adraftea", 4. Stück, 1801, (Werke, Bd. XXIII, S. 359 ff.). Vgl. auch Wielands Ausführungen über die „Schicksalstragödie" vom Jahre 1803, aus den Erläuterungen zum „Ion" des Euripides (Attisches Museum, Bd. IV, 1803, Teil 3, S. 160 ff.), Sämtliche Werke, Bd. XXXV, S. 76 f., Leipzig, Göschen 1858: „Aber was war denn der Begriff, den sich die Alten von diesem Schicksal machten? Sobald sie sich denselben klar zu machen suchten, gewiß kein andrer als eben derselbe, den wir Neuern mit diesem noch immer allgemein und täglich gebrauchten Worte verbinden,

nämlich der Begriff des allgemeinen Zusammenhangs aller Dinge und Ereignisse in der Welt, insofern als er notwendig, von dem Verstand und Willen der Sterblichen unabhängig und eben darum unbegreiflich ist, eines Zusammenhangs, der gerade deswegen, weil von dem Unerklärbaren und außer unsrer Vorsicht und Willkür liegenden in demselben so häufig das Glück oder Unglück einzelner Menschen und ganzer Völker abhängt, ein dunkles Gefühl in uns erregt, daß etwas Göttliches in ihm sei, daß er das Werk einer unumschränkten, unerforschlichen Macht sei, welche zu hoch über uns throne, als daß es so schwachen und beschränkten Wesen, wie wir Sterblichen, möglich und ziemlich sein könnte, sie zu fragen: was machst du? Aber daraus, daß dieses Schicksal unerforschlich ist, folget keineswegs, daß es auch blind sei, oder von den Griechen, und insonderheit von ihren tragischen Dichtern für blind gehalten worden wäre; d. i., daß sie sich vorgestellt hätten, die Umstände und Ereignisse, von welchen die Bestimmung des Glücks oder Unglücks der einzelnen Menschen abhängt, werden, wie durch ein Sieb, auf sie herabgeschüttelt. Gesetzt aber auch, sie hätten sich das Schicksal wirklich blind, regel- und absichtslos, und besonders auf das sittliche Verhalten der einzelnen Menschen ganz und gar keine Rücksicht nehmend gedacht, wie sie dessen neuerlich beschuldigt werden, so ist doch ganz irrig, wenn behauptet wird, die tragischen Dichter der Alten hätten die Helden und Heldinnen ihrer Fabeln als bloße Automaten und blinde Werkzeuge eines blinden Schicksals dargestellt." — [48] Ebd. S. 376. — [49] Festungsbau als schwere Strafe. — [50] Adrastea, 4. Stück (Werke Bd. XXIII, S. 395–401), in Gesprächsform gehalten. Als den Sprecher B., dessen Äußerungen hier ausgehoben sind, hat man sich Herder selbst zu denken. — [51] Aus Goethes Kampfschrift: „Shakespeare und kein Ende", Abschnitt II, veröffentlicht 1815, (Werke, Bd. XLI A, S. 60 ff.). Die im Anfang erwähnten „übrigen Gegensätze" hat Goethe (ebd., S. 58) in folgende Übersicht gebracht: „Antik–modern; naiv–sentimental; heidnisch–christlich; heldenhaft–romantisch; real–ideal; Notwendigkeit–Freiheit." — [52] Aus H. J. v. Collins Aufsatz „Über den Chor im Trauerspiele" (in Bd. V der Sämtlichen Werke, S. 94 ff., Wien 1814). Zum Schluß des Abschnittes vgl. Schiller in der Abhandlung über den Gebrauch des Chors (s. oben S. 42 f.): „Der alte Chor, in das französische Trauerspiel eingeführt, würde es in seiner ganzen Dürftigkeit darstellen und zunicht machen; ebenderselbe würde ohne Zweifel Shakespeares Tragödie erst ihre wahre Bedeutung geben." — [53] Aus der Selbstrezension seines „Regulus" (a. a. O., S. 248 ff.). Das Zitat aus Seneca, De prov. c. 2 § 9 lautet vollständig:

„Ecce spectaculum dignum, ad quod respiciat intentus operi suo deus, ecce par deo dignum, vir fortis cum fortuna mala compositus, utique si et provocavit.“ Ganz ähnlich Fr. Bouterweks Ästhetik, II. Teil, S. 409 ff., Leipzig 1806. — [54] Aus Fr. Schlegels „Athenäum-Fragmenten“, 1798. (Minor, Fr. Schl. 1794—1802, seine prosaischen Jugendschriften, Bd. II, S. 220 f., Nr. 116). — [55] Aus Fr. Schlegels Jugendaufsatz „Über das Studium der griechischen Poesie“, 1797 (Minor, Bd. I, S. 103 ff.). — [56] Aus den „Lyceum-Fragmenten“, 1797 (Minor Bd. II, S. 191, Nr. 60). — [57] Aus den „Athenäum-Fragmenten“ (Minor, Bd. II, S. 210, Nr. 42; S. 206, Nr. 17). — [58] Aus den „Fragmenten“ (Novalis Schriften, hrsg. von Minor, Jena 1907, Bd. III, S. 9 f., Nr. 21; Bd. II, S. 246, Nr. 241 und S. 304, Nr. 402). — [59] „Aus der Vorschule der Ästhetik“ (zuerst 1804), XI. Programm, § 63. (Jean Pauls Sämtliche Werke, 3. Aufl., Bd. XVIII, S. 227 ff., Berlin 1861). Zu A. W. Schlegels Theorie des Epos vgl. seine Besprechung von „Hermann und Dorothea“ (in den „Charakteristiken und Kritiken“, 1801, Bd. II, S. 260 ff.). Daselbst S. 265 f. wird ausgeführt, die epische Einheit beziehe sich nicht, wie die dramatische, auf die Vernunft, sondern nur auf die Phantasie. „Sie ist nichts weiter als Umriß, sichtbare Begrenzung. Daher läßt sie sich denn auch nicht absolut bestimmen; sie kann vergrößert und erweitert werden, bis die Masse der Anschauungen die sinnliche Fassungskraft übersteigt.“ — [60] Ebd. VI. Programm, § 28, S. 103—104 und 108. — [61] Ebd. VIII. Programm, § 39, S. 154 f. — [62] Aus Schellings „Philosophie der Kunst“, zuerst vorgetragen Jena 1802—1803, wiederholt in Würzburg 1804—1805. (Werke, Auswahl in 3 Bänden, hrsg. von Weiß, Bd. III., S. 335.) — [63] Vgl. S. 65, Mitte. — [64] Ebd., S. 341—345. Zu Aristoteles' Auffassung des tragischen Helden vgl. auch S. 8. — [65] Ebd., S. 360 ff. — [66] Dies das „Oder“, das zu dem eben ausgesprochenen „Entweder“ gehört. — [67] Ebd., S. 366—372. — [68] Ebd., S. 383 f. — [69] Aus der dritten der Wiener „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur“, gehalten 1807—1808. (Hier nach A. W. Schlegels Sämtlichen Werken, hrsg. von Böcking, Bd. V, S. 38 ff.) — [70] Aus der 5. Vorlesung, ebd., S. 72 f. — [71] Ebd., S. 75 f. — [72] Aus der 4. Vorlesung, ebd., S. 67 f. Dies und die vorige Stelle überarbeitet nach den Berliner Vorlesungen über die schöne Literatur, 1802—1803, zum ersten Male herausgegeben von J. Minor (Deutsche Literaturdenkmale, Bd. XVIII, S. 317 ff.). — [73] Aus der 25. Vorlesung, ebd., Bd. VI, S. 160 ff. — [74] Vgl. Lessings Urteil über Hippels „Mann nach der Uhr“: „National ist es genug; oder vielmehr provinzial. Und dieses könnte leicht das andere Extremum werden, in das

gedachte Gedanken sind die Logik der Poesie. Wie man denn überhaupt den Verstand eine artikulierte Empfindung und die Empfindung einen artikulierten Verstand nennen könnte." A. a. O., Bd. XV, S. 99 f. — [84] Vgl. oben S. 70 f. — [85] Aus den nachgelassenen „Ästhetischen Studien", niedergeschrieben 1815 (Werke, Bd. XV, S. 86 ff.). — [86] Aus den Notizen „Zum eigenen Schaffen", niedergeschrieben 1825 (Werke, Bd. XVIII, S. 188 f.). Schon 1821 notierte sich Grillparzer: „Die Konsequenz der Leidenschaften ist das Höchste, was gewöhnliche Dramatiker zu schildern und gewöhnliche Kunstrichter zu würdigen wissen, aber erst die aus der Natur gegriffenen Inkonsequenzen bringen Leben in das Bild und sind das Höchste der dramatischen Kunst; nur faßt diese niemand auf, als etwa noch das unbewußte Gefühl der Menge, und der Kritiker höchstens an abgeschiedenen Klassikern auf Autorität." (Werke, Bd. XV, S. 102 f.) Vgl. J. Volkelt über die ruckweise Entwicklung der dramatischen Charaktere in Grillparzers späteren Dramen (Ästhetik des Tragischen, 3. Aufl., München 1917, S. 433 f.). Ähnlich hatte sich übrigens schon Schiller geäußert (Dramatischer Nachlaß, hrsg. von Kettner, Bd. I, S. 148 unten). — [87] Dies und das Folgende stammt aus Grillparzers Studienheften, unsere Stelle vom Jahre 1817. Werke, Bd. XV, S. 85. — [88] Von 1841, Werke, Bd. XVI, S. 69. — [89] Von 1816, Werke, Bd. XV, S. 103. — [90] Von 1837, Werke, Bd. XV, S. 91. — [91] Aus Platens „Aphorismen, besonders über dramatische Kunst" von 1824. Hier nach der Ausgabe von Redlich (Hempel), Bd. III, S. 242 ff. — [92] Aus Immermanns Abhandlung: „Über den rasenden Ajax des Sophokles" 1825. Hier nach der Hempelschen Ausgabe, Bd. XVII, S. 453 f. — [93] Aus G. W. F. Hegels „Vorlesungen über Ästhetik", 3. Abschn., 3. Kap., III C. Die Vorlesungen wurden in Berlin zum letzten Male im Winter 1828–29 gehalten und später (1836–38) von Hotho veröffentlicht. Vgl. Werke, Bd. X, 3. Abt., S. 479. — [94] Ebd. III C, 3 a (S. 526–539). — [95] Ebd. III C, 3 b (S. 541 ff.). — [96] Aus Grabbes Schrift „Über die Shakespeare-Manie", 1827. Vgl. Sämtliche Werke, hrsg. von Grisebach, Bd. I, S. 451 f. 467, Berlin 1902. — [97] Aus L. Börnes Vorrede zu seinen „Dramaturgischen Blättern", 1829. Hier nach den „Gesammelten Schriften", hrsg. von A. Klaar (Hesse & Becker), Bd. II, S. 218 ff. — [98] Aus der Besprechung von Grillparzers „Ahnfrau". Ebd., S. 238–241. — [99] Aus der Besprechung von Raupachs „Leibeigenen": Ebd., S. 229 f. — [100] Aus der Besprechung von Immermanns „Trauerspiel in Tirol". Ebd., S. 322. — [101] Aus Heinrich Heines Besprechung von W. Smets, „Tassos Tod" im „Zuschauer", 1821. Hier nach der Ausgabe der Werke von Oskar

Walzel, Bd. V, S. 178–180, Leipzig, Inselverlag 1914. — [103] Ebd., S. 190 f. — [104] Ebd., S. 196–201. — [105] Ebd., S. 192 f. Vgl. oben S. 30. — [106] Aus der Vorrede zu Heines Buch: „Shakespeares Mädchen und Frauen", Leipzig 1839. Hier nach Walzels Ausgabe, Bd. VIII, S. 165–167. — [107] Aus Heines Briefen „Über die französische Bühne". Zuerst in der „Allgemeinen Theater-Revue", Bd. III, 1838. Dann gekürzt im „Salon", Bd. IV, 1840, 2. Brief. Hier nach Walzels Ausgabe, Bd. VIII. S. 45–49. — [108] Ebd., 3. Brief, S. 55–59. — [109] Aus G. Büchners Brief an seine Familie vom 28. Juli 1835. Werke, hrsg. von Hausenstein, Leipzig, Insel, S. 254 f.). — [110] Aus einer nicht gezeichneten (von E. Meyer verfaßten?) Besprechung von Wienbarg, Dramatiker der Jetztzeit, Bd. I, in den Hallischen Jahrbüchern, Jahrgang 1840, Nr. XLIII–XLV, Sp. 341 ff. — [111] Aus dem späteren Vorwort zum „Nero", 1863. (Hier nach Gutzkows „Dramatischen Werken", 3. Gesamtausgabe, Bd. XX, S. 7.) — [112] Aus dem „Urbild des Tartüffe", 1844, Aufzug I, Szene 3. (Ausgewählte Werke, hrsg. von Houben, Bd. III, S. 107.) — [113] Aus dem Vorwort zum „Wullenweber", 1848. (Hier nach den „Dramatischen Werken", Bd. XIII, S. 11 ff.). — [113] Aus H. Laubes Scribeaufsatz, 1843, hier nach den „Theaterkritiken und dramaturgischen Aufsätzen", Bd. II, (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. VIII), S. 218. — [114] Aus Laubes „Briefen über das deutsche Theater", 1846. (Gesammelte Werke, herausgegeben von Houben, Bd. XXIX, S. 16 f., Leipzig, Hesse und Becker.) — [115] Aus Hebbels Aufsatz über Theodor Körner und Heinrich von Kleist, 1835. Hier nach R. M. Werners Säkularausgabe der Werke (Berlin, Behr) Bd. IX' S. 39. — [116] In Hebbels Tagebuch unter dem 6. März 1838: Werners Ausgabe der Tagebücher (Behr) Bd. I, S. 216 f., Nr. 1011. — [117] Aus Hebbels Besprechung von L. Wienbargs Buch „Dramatiker der Jetztzeit", im „Telegraph" von 1839 (Werke, Bd. X, S. 366). — [118] Ebd., S. 373 f. Umformung einer Tagebuchnotiz vom 10. März 1833, Bd. I, S. 223 f., Nr. 2034. Darin u. a. „Menschennatur und Menschengeschick: das sind die beiden Rätsel, die das Drama zu lösen sucht... Das Fatum der Griechen hatte keine Physiognomie, es war den Göttern, die sie anbeteten und gestaltet hatten, selbst ein schauerliches Geheimnis; das moderne Schicksal ist die Silhouette Gottes, des Unbegreiflichen und Unerfaßbaren". — [119] Vgl. oben, S. 20 f. — [120] Aus Fr. Hebbels Schrift „Mein Wort über das Drama", 1843. (Werke, Bd. XI, S. 3 ff.) — [121] Ebd., S. 29 ff. — [122] Aus dem Vorwort zu „Maria Magdalena", 1844. (Ebd., S. 40 ff.) Dem Anfang der Stelle widerspricht Otto Ludwig, (Schriften, hrsg.

von Stern, Bd. VI, S. 94): „Das Drama soll geben, wie der Mensch denkt und handelt, nicht als Bürger einer gewissen Zeit, sondern eben als Mensch.“ — [123] Ebd., S. 62 ff. — [124] Das Gedicht wurde 1858 veröffentlicht. (Werke, Bd. VI, S. 448.) — [125] Wie das Folgende aus Wagners „Kunstwerk der Zukunft“, 1849, hier nach Wagners „Gesammelten Schriften und Dichtungen“, 3. Aufl., Bd. III, S. 63–68. — [126] Ebd., S. 103–106. — [127] Ebd., S. 108–110. — [128] Ebd., S. 119–121. — [129] Ebd., S. 150–156. — [130] Ebd., S. 162–170. — [131] Aus Otto Ludwigs ästhetischen Studien. Vgl. die „Gesammelten Schriften“, hrsg. von A. Stern und E. Schmidt, Leipzig, Grunow 1891, Bd. VI, S. 215 ff. — [132] Ebd., S. 41 f. — [133] Ebd., Bd. V, S. 437. — [134] Ebd., S. 466 f. — [135] Ebd., S. 446 f. — [136] Vgl. oben, S. 47 ff. — [137] Schriften, Bd. V, S. 169–175. — [138] Ebd., S. 62 f. — [139] Ebd., S. 185. — [140] Ebd., S. 453 f. Über „Ruhepausen der Leidenschaft“, vgl. ebd. S. 433 f. — [141] Ebd., S. 537. — [142] Ebd., S. 113 f. — [143] Ebd., S. 458 f. — [144] Ebd., S. 162.

*

Im Juli 1921 erscheint:

Niederdeutsche Volkstänze

Von Wilhelm Stahl.

Preis etwa 10 Mark.

Die Wiederbelebung der schönen alten Volkstänze ist in niederdeutschen Landen in sehr erfreulichem Aufblühen begriffen. Der lebhaften Nachfrage nach bodenständigen volkstümlichen Tänzen will die in Vorbereitung befindliche, in jahrelanger Arbeit zusammengetragene Sammlung entsprechen. Sie soll ein geschlossenes Heimatbuch darstellen und daher unter Ausschaltung mittel- und süddeutscher, schwedischer und dänischer Tänze, die in andern Sammlungen oft einen breiten Raum einnehmen, nur solche Stücke bringen, die in Schleswig-Holstein, Lauenburg, Lübeck, der Provinz Lübeck und Mecklenburg noch heute getanzt werden oder nach der Erinnerung alter Leute sich ohne weiteres wiederherstellen lassen, und zwar als echte unverfälschte Volkskunst ohne sonst vielfach vorgenommene eigenmächtige Änderungen und künstliche Umbildungen. Die Tänze werden in bequem spielbarem Klaviersatz geboten; beigefügt sind genaue Beschreibungen der Ausführung und kurze Notizen über Alter, Herkunft und Verbreitung. Der gesamte Inhalt der Sammlung ist aus Quellen erster Hand geschöpft. Die Melodien entstammen den alten handschriftlichen „Fichtelbüchern" der Dorfmusikanten oder wurden nach dem Vortrag von Handharmonikaspielern aufgezeichnet; die Wiedergabe der originellen, meist plattdeutschen Texte beruht auf mündlicher Mitteilung; die Beschreibung der Ausführung geschah nach dem Leben. Die rund 50 Nummern erscheinen in vier Gruppen geordnet: I. Große „Bunte" mit einer größeren Anzahl von Touren: Kegel, Figaro, Windmüller, Bauernhochzeit, Töpfertanz, Voß int Lock usw. II. Kleine „Bunte", gewöhnlich aus zwei Teilen, einem Vortanz mit charakteristischen Bewegungen und einem Rundtanz als „Nahklapp" bestehend: Schustertanz, Nachmütz, Bohnenpott usw. III. Tanzspiele: Webertanz, Schäfertanz, Siebensprung, Rückelreih usw. IV. Einfache Rundtänze: Langsamer und schneller Walzer, Polka, Rheinländer, Galopp, Redowa usw.

Paul Hartung / Verlag / Hamburg

Im Juli 1921 erscheint:

Mittelniederdeutsches Lesebuch

Von Professor Dr. Wolfgang Stammler.

Etwa 160 Seiten Großoktav.

Preis gebunden etwa 20 Mark.

Der Zweck des obigen Werkes ist, dem wissenschaftlichen Unterrichtsbetrieb die reiche niederdeutsche Literatur des Mittelalters zu erschließen. Der Inhalt ist mit Absicht recht buntscheckig und weitumspannend gewählt, um in die Fülle und Mannigfaltigkeit der Literaturdenkmale einen Einblick zu gewähren, zu eignem Quellenstudium hinzuleiten und in die geistesgeschichtlichen Probleme des mittelalterlichen Norddeutschlands einzuführen. Dabei ist stets auch das sprachliche Moment berücksichtigt; die Dialekte sind nach Möglichkeit alle herangezogen, wodurch auch für sprachhistorische Studien genügender Stoff geboten ist. — Die Texte selbst sind tunlichst unmittelbar nach den Handschriften gegeben, ohne aber rohe Handschriftenabdrucke darzustellen. Wo offenbare Schreibfehler vorlagen, ist gebessert. Die handschriftliche Fassung ist in diesen Fällen stets in Fußnoten vermerkt. Textkritische Fragen sind nicht erörtert, um nicht der Besprechung und Verarbeitung der Texte in den Übungen vorzugreifen und damit den Zweck des Lesebuchs herabzumindern. Desgleichen ist von Worterklärungen in den Anmerkungen sparsam Gebrauch gemacht, während Sacherklärungen reichlicher gegeben werden, aber auch stets mit der Maßgabe, das meiste der eigenen Arbeit des Lernenden und der Unterstützung der Lehrenden zu überlassen. — Die Literaturangaben sind ausführlich gehalten.

Paul Hartung / Verlag / Hamburg

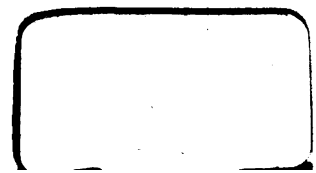
14 DAY USE

RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

3Apr'60MM	NOV 1 1963 18
REC'D LD MAR 22 1960	RECEIVED JUN 14 '68 -10 AM LOAN DEPT
13 DEC'60EE	
REC'D LD JAN 21 '61	
20Oct'62EF	
REC'D LD JAN 25 1963	

LD 21A–50m-4,'59
(A1724s10)476B

General Library
University of California
Berkeley